Die Vorgänger Friedrich Spielhagens.

Inaugural-Dissertation,

der philosophischen Fakultät Sektion I
der K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München
zur Erlangung der Doktorwürde

ACAD. LUDWIG MAX. BIBL.

vorgelegt von

VICTOR KLEMPERER
München.

WEIMAR
ALEXANDER DUNCKER VERLAG
1913.

Eingereicht am 18. Dezember 1912.
Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren Dr. F. MUNCKER und Geheimrat Dr. H. PAUL.
Tag der mündlichen Prüfung: 30. Januar 1913.

Die vorliegende Dissertation ist der erste Teil einer größeren Arbeit, die ganz der Fakultät vorlag und vollständig unter dem Titel „Die Zeitromane Friedrich Spielhagens und ihre Wurzeln" als Band XLIII der von Franz Muncker herausgegebenen „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte" (Weimar, Alexander Duncker Verlag) erscheint.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

I. Arbeitsplan und Begründung.

Die Zeit, in der Friedrich Spielhagen an seinem Roman „In Reih und Glied“ arbeitete, mag zur glücklichsten seines Lebens gehört haben. Fünf Jahre zuvor, 1861, hat den lange im Dunkeln Ringenden seine erste umfassende Dichtung mit einem Schlage berühmt gemacht, die darauffolgenden Arbeiten haben diesen jungen Ruhm, wenn nicht vergrößert, so doch zum mindesten verbreitet, und nun ist ein Werk im Entstehen, von dem der Verfasser ohne Selbstverblendung annehmen kann, daß es für ihn einen beträchtlichen Fortschritt auf dem Weg zur Höhe bedeute. In diesem Roman nun hat Spielhagen ganz offenbar sich selber in der Gestalt des jungen politisch interessierten Dichters Walter Gutmann gezeichnet, und sicherlich darf man aus dem Inhalt eines Gesprächs, das Walter über seinen ersten Zeitroman mit Doktor Paulus, einem leitenden Manne der liberalen Partei, führt, die Meinung, die Hoffnung und den Stolz des damaligen Spielhagen und seiner Anhänger herauslesen. Dort meint der Politiker, Walter gehe „von dem Prinzipe aus, Leben und Poesie seien im Grunde identisch, und was die Wirklichkeit produciere, müsse sich auch künstlerisch gestalten lassen“. Und er halte, weil er eben ein getreues Zeitbild geben wolle, mit solcher Konsequenz an diesem Grundsatz fest, daß er auch der Darstellung des Häßlichen und Niedrigen nicht ausweiche. In solchem Verhalten aber liege die Gefahr einer Überschreitung ästhetischer Gesetze, und deshalb könne Walter, trotz seiner dichterischen Begabung, doch wohl in die Lage geraten, aus seinem Künstlerberuf in einen praktischeren gedrängt zu werden, denn „wem die Stege des Parnassus gar zu abgezirkelt vorkommen, der kann eben . . . nichts anderes tun, als in die prosaische

Ebene hinabzusteigen, wo er sich frei bewegen darf". Doch, setzt Paulus, nachdem er so seinem kritischen Gewissen Genüge getan, den jüngeren Freund aufrichtend, hinzu: „Ich rate Ihnen keineswegs, die Werkzeuge, deren Sie sich bis heute bedienten, ohne weiteres wegzuwerfen. Weiß ich doch gar nicht, . . . ob Sie, gerade Sie, nicht berufen sind, die alten Formen mit einem neuen Inhalt zu beleben, vielleicht die Formen selbst zu erweitern." Man sieht: Spielhagen richtet gegen sich selbst den Vorwurf zu weitgehender Realistik, und er erhebt sich mit kaum verhülltem Stolz über diesen Tadel, indem er sich den wahrscheinlichen Erweiterer des poetischen Gebietes ins Reale hinein nennen läßt. Keine zwei Jahrzehnte später, schon 1884, stellen die Brüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen" Spielhagens „akademischen Geist ins helle Mittagslicht". Was sie an ihm neben, aber auch vor mancherlei anderem tadeln, ist ein Mangel an Realismus; daß er dem Häßlichen und damit dem Wahren ausweiche, der Häßlichkeit eines Charakters, einer tiefen Volksschicht, eines unfeinen Wortes, daß er „zu zart, um Hosenträger zu sagen, jeder Salondame durch ‚Beinkleiderträger' Genüge tut", wird mit Nachdruck als schweres Verfehlen angemerkt. Sei bei Spielhagen auch nicht alles verschwommen und versüßlicht, so bleibe er doch immer „auf dem halben Wege zum Realismus stehen".

Zwischen jenem Lobe des Doktor Paulus, aus dem, wie gesagt, nicht nur Spielhagens eigene Meinung, sondern auch die seiner Freunde spricht, und dieser schroffen Verwerfung der Brüder Hart bewegen sich die zahlreichen Einzelkritiken, Zeitungsartikel und Journalstudien, von denen Spielhagens Produktion begleitet wurde; durchaus und begeistert ihm ergeben zeigen sich drei seinen Namen als Titel führende monographische Arbeiten: Fr. Ziemssens 1880 in Breslau, G. Karpeles' 1889 in Leipzig erschienene Abhandlung und H. Hennings ebendort 1910 verlegte Biographie. Diese jüngste und ausführlichste Spielhagenschrift ist von literarhistorischer Bedeutung, obschon alle ernstliche Bearbeitung und Verknüpfung des Materials, alle Begründung einzelner Urteile und Meinungen fehlt, Mängel, die Henning damit

erklärt, daß er in volkstümlicher Weise das Leben seines Helden in einer Festschrift darzustellen hatte — das anspruchslose Buch ist dennoch von Wert, weil es eine treffliche Materialsammlung bildet, denn Henning wurde als langjähriger Freund Spielhagens und der Spielhagenschen Familie aufs beste in seiner Arbeit unterstützt und vermochte so zusammenzutragen, was irgend an Ereignissen im Leben wie in der Literatur auf Spielhagens Schaffen Bezug hatte. Gleichzeitig mit Hennings Buch zum 80. Geburtstag Spielhagens erschien wiederum manche Einzelstudie in den deutschen Zeitungen und Journalen. Hierin klang nun ein Ton auf, der ebensoweit von den Lobpreisungen der 60er und 70er, wie von den bis zur Gehässigkeit gesteigerten Angriffen der 80er und 90er Jahre entfernt war: ein überlegen nachsichtiges Mitleid mit dem literarischen Liebling einer versunkenen Epoche, der als todkranker Mann seinen Ruhm so lange überleben mußte. Eine genaue und ausführliche Untersuchung, was es mit jener Gebietserweiterung der Dichtung ins Reale hinein oder, von der modernen Seite gesehen, mit dem Stehenbleiben „auf dem halben Wege zum Realismus“ auf sich habe, anders ausgedrückt: ein Ersetzen subjektiver Werturteile über die schriftstellerischen Leistungen Spielhagens durch genau begründetes historisches Einreihen dieser Werke in die Gesamtkette der deutschen Literatur ist bisher noch nicht oder doch nur ganz skizzenhaft gegeben worden. Unter diesem skizzenhaften Einreihen verstehe ich den auf der Hand liegenden und so denn auch in den erwähnten Studien wie in allen deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts und in Hellmuth Mielkes Arbeiten zur Geschichte des deutschen Romans befindlichen Hinweis auf Spielhagens Verwandtschaft mit dem jungen Deutschland; einen Beweis für das Skizzenhafte dieses Verfahrens sehe ich darin, daß man gern neben der verwandten Gesamtgruppe einzelne Autoren heraushebt, denen Spielhagen besonders nahestehen soll, und daß hierbei sehr verschiedene Namen auftreten. Henning stellt die hierhin gehörigen Meinungen zusammen und erklärt dann nicht unrichtig, aber allzu bequem: „Sucht man nach Ähnlichkeiten,

so findet man sie auch hier und anderswo". Für die tatsächliche Freiheit Spielhagens von allen direkten modernen Einflüssen werden Aussagen des Dichters selber herangezogen, dessen persönliche geradezu leidenschaftliche Wahrheitsliebe und Lauterkeit ja niemals und von keiner Seite angezweifelt worden ist. „Ich habe zu konstatieren," heißt es in „Finder und Erfinder", der Autobiographie, die Spielhagen so sehr mit ästhetischen und philosophischen Grübeleien belastete, daß Henning mit gutem Recht 1911 eine volkstümliche Verkürzung davon erscheinen lassen konnte („Erinnerungen aus meinem Leben", Leipzig, bei L. Staackmann, dem Verleger sämtlicher Werke Spielhagens, sowie der Studien von Karpeles und Henning), „ich habe zu konstatieren, daß, wenn ich einmal von dem Manuskript der „Problematischen Naturen" die Augen hob, ich nicht Heine und Börne, nicht Karl Gutzkow und Gustav Freytag, nicht Heinrich Laube und Theodor Mundt sah — nicht den blassesten Schatten von ihnen — sondern in unerreichbarer Höhe über mir, ewigen blühendsten Lebens voll, die mächtigen Gestalten, zu denen der Knabe anbetend aufgeblickt hatte . . ." Als diese Angebeteten aber werden vielfach Homer und Goethe, bisweilen andere ferne Heroen der Weltliteratur genannt.

Dennoch und völlig unbeschadet der Wahrheitsliebe Spielhagens ist die offenbare Verwandtschaft zwischen ihm und etlichen ihm unmittelbar vorhergehenden Dichtern keineswegs eine bloß zufällige. Während die zitierte Stelle am Schluß von „Finder und Erfinder" steht — denn nur bis zu den „Problematischen Naturen", die Spielhagen als den Schluß seiner Werdezeit ansieht, ist die Lebensbeschreibung durchgeführt —, berichtet Spielhagen im ersten Band aus seiner Studentenzeit von der ihn lebhaft interessierenden Lektüre des Immermannschen „Münchhausen". Und ausdrücklich betont er, daß nach einer früheren Übersättigung mit Romankost damals ihn „die berühmte Dorfgeschichte" weniger interessiert habe als „die literarisch so instruktiven satirischen Partien". Den weiter ausgesponnenen Tadel der Dorfgeschichte beiseite gelassen (obwohl es

mir vorkommt, als habe Spielhagen von der wuchtigen Kraft des „Oberhofs“ für alle sozial entsprechenden Teile seiner eigenen Schöpfungen eine Art von Immunität erhalten gegen die von seinem späteren Freunde Auerbach ausgehenden weicheren Einflüsse im Punkte dörflicher Beschreibung), so bedeutet doch der satirische Teil des „Münchhausen“ kaum weniger als eine in verhüllter Abbreviatur gegebene totale Darstellung des damaligen Zeitgeistes im allgemeinen und der literarischen Strömungen im besonderen; und von ihnen muß, wer sich an so verhüllten Schilderungen ergötzen oder belehren will, im vornherein manches wissen, sehr vieles aber, wenn er die Lektüre des überreichen Arabeskenwerkes beendet hat, woraus geschlossen werden darf, daß der Ausspruch über die fehlenden modernen Beeinflussungen beim Entstehen der „Problematischen Naturen“ mehr einer Stimmung entspricht als objektiver Wahrheit; denn nicht nur das im Bewußtsein Gegenwärtige, ja dies nicht einmal immer in erster Linie wird menschliches Tun beeinflussen, sondern das irgendwann Aufgenommene und scheinbar schlummernd in der Seele Ruhende vermag mit ungeheurer Kraft zu wirken.

Wichtiger aber als dieser Rückschluß auf eine frühere Immermann-Lektüre erscheint mir für die Frage nach Spielhagens Beeinflussungen die folgende Betrachtung. Es wurde erwähnt, daß der Bericht über die Entstehung der „Problematischen Naturen“ den Abschluß der Autobiographie bildet, und daß Spielhagen deswegen hierhin den Schlußpunkt gesetzt hat, weil er in diesem Roman wie die Geschichte, so das glückliche Ende seiner stürmischen Lehrzeit und oft bedenklich schwankenden Jugend sieht. Hierin aber irrt der Verfasser in so hohem Maße, daß man mit gleichem, ja fast besserem Recht als für die „Problematischen Naturen“, denen schließlich zwei nicht unähnlich gerichtete Novellen voraufgingen, für den 1864 erschienenen Roman „Die von Hohenstein“ den Titel eines Erstlingswerkes in Anspruch nehmen könnte. Wie dies gemeint ist, ergebe eine knappe Skizze des Spielhagenschen Lebens; sie darf knapp sein, denn an Lebensbeschreibung ist in den früher erwähnten

Werken kein Mangel. Am 24. Februar 1829 als Sohn eines Kgl. Wasserbau-Inspektors in Magdeburg geboren, wächst Friedrich Spielhagen in Stralsund, wohin der Vater einige Jahre später als Regierungs- und Baurat versetzt wird, in der dreifachen Beschränkung des Beamtenkreises, der Kleinstadt und des Vormärz heran. Die natürlichen Leiden des werdenden Dichters quälen ihn in seiner Jugend heftiger und länger als sonst wohl üblich. Er gilt seiner Familie, und in bösen Stunden wohl auch sich selber, als verlorener Sohn. Die poetischen Allotria werden ihn niemals sättigen, und zum nährenden bürgerlichen Beruf scheint ihm jegliche Begabung zu fehlen, wo nicht der gute Wille. Nach langem Schwanken zum juristischen Studium entschlossen, sattelt er bald um und treibt philosophische, ästhetische und sprachliche Studien, vor allem an seinen vielgeliebten Spinoza hingegeben und an die englische Literatur. So stark sind diese Interessen, daß er für die in seine Studienzeit fallende Revolution wenig Sinn hat. Doch ist hier Sinn nicht mit Auge zu verwechseln: er sieht alles, was vorgeht, nimmt es in sich auf, bleibt aber vorerst und auf lange hinaus unberührt von diesen Eindrücken, die doch später so übermächtig auf ihn wirken sollen, ja in ihrer Übermacht ihn schließlich zum Verständnis einer neuen Zeit unfähig machen werden — ein Widerspiel und Analogon zugleich zu der bei der Immermann-Lektüre gemachten Beobachtung über das seltsame Verhalten des Bewußtseins bei Aufnahme und Wirkung. Spielhagen erzählt, wie er die wachsende Berliner Aufregung mit angesehen habe, wie die Nachricht von der französischen Februarrevolution auch in seinem Bekanntenkreise mächtige Wirkung tat. „Und an diesem Tage schlendere ich durch die Straßen, berausche mich am Frühlingsregen, prüfe ambulando einen Romandichter auf die realistische Wahrheit seiner Schilderungen, spintisiere Verse und setze mich am Abend hin, das alles dem Freunde zu berichten mit angehängter Abhandlung über die Unsterblichkeit der Seele.“ In Bonn und auf einer Wanderung von Bonn aus kommt er mit den Dingen und Menschen des 49er Aufstandes in enge Berührung, in Köln sieht und

hört er Ferdinand Lassalle vor den Assisen, und diese Vorstudien zu den „Hohenstein“ und zu „In Reih und Glied“ sind kaum minder unbewußte und jedenfalls unverarbeitet bleibende als die Berliner Erlebnisse, zu denen übrigens der 18. März selber nicht rechnet, denn damals war Spielhagen schon abgereist; auch politische Gespräche mit seinem in Thüringen ansässigen Pflegebruder, dessen Gedanken und Wünsche Bismärckisches anticipieren, werden sozusagen im Rohzustande eingespeichert. Völlig und ausschließlich beherrscht den jungen Studenten die Hinneigung zu den tiefsten Themen auf philosophischem und ästhetischem Gebiete, so völlig, daß er darüber auch die praktische Durchführung seines Studiums zu einem zukunftsichernden Examen vernachlässigt. Später sucht er die materielle Selbständigkeit als Hauslehrer zu gewinnen, macht dabei allerhand Erfahrungen, die den Adelszeichnungen in den „Problematischen Naturen“ zugute kommen, vermag aber doch nicht dauernd auf solchem Durchgangsposten zu verharren. Die Bemühung, als Schauspieler zu wirken, wird dadurch vereitelt, daß man ihn auslacht; eine Stellung endlich als Lehrer des Englischen an einer Leipziger Privatschule, wohl gemerkt: als Lehrer ohne staatlichen Rang oder Titel, bietet auch nur geringe Sicherung und, was schlimmer drückt, allmählich immer geringere Befriedigung. Aus solchen zweifelhaften Lagen bringt doch erst der Erfolg der „Problematischen Naturen“ die eigentliche Erlösung, wenn auch die vorhergehende novellistische und Übersetzertätigkeit einige, zumal in Zukunftshoffnung bestehende Erleichterung geschaffen haben mag. Aus alledem ergibt sich, daß der Autor der „Problematischen Naturen“ seinem Wesen und seiner ganzen Bildung nach ein Privatmensch in engster Wortbedeutung ist, ich meine: ein Mensch, der einzig und allein nach der Erhaltung oder Förderung oder Emporbildung seines isolierten Ichs strebt, der freilich, er mag nun wollen oder nicht, die Luft seiner Zeit atmet, bewußt aber an dieser Zeit keinen Anteil nimmt, zum mindesten keinen kämpfenden. Es ist charakteristisch, und als solches von Spielhagen selber hervorgehoben worden, daß der Roman

ursprünglich „Eine problematische Natur“ heißen sollte, und daß sein Held, der eben die problematische Natur κατ'ἐξοχήν darstellt, nur aus taumelnder Stimmung heraus und in Todessehnsucht unter die Berliner Barrikadenkämpfer geht. Was Spielhagen in diesem Roman allgemeiner schildert, ist nur Stimmungsgehalt, nur Folge jenes unbewußten Einatmens einer Atmosphäre, nur Lyrik. Im Punkte der Zeitschilderung und des politischen Moments wäre hier geradezu von einer lyrischen Dichtung zu sprechen, mit besserem Rechte jedenfalls, als man das Wort für die gereimte Anpreisung des Zollverein-Banners durch Robert Prutz und für manche ähnlich gerichtete Verse benutzt hat. Ehe nun aber der zweite Band des nur im Entwurf gänzlich fertigen Romans niedergeschrieben ist, tritt ein völliger Umschwung in Spielhagens Leben ein: er erhält einen Redaktionsposten an der Hannöverschen „Zeitung für Norddeutschland“, die seinen Roman druckt. Nun hat sein Privatleben (das Wort immer in jenem umschriebenen Sinn gebraucht) ein Ende, nun wird aus politischer Stimmung politische Anteilnahme, wird aus dem demokratisch gerichteten Schwärmer ein liberaler, man möchte beinahe sagen: „organisierter“ Parteimann, dem die Pflicht gebietet, gewiß nicht seinen dichterischen Bestrebungen zu entsagen, aber doch sich mit allen Waffen des Tageskampfes vertraut zu machen. Die Gestalt Walter Gutmanns, der der Anfang dieser Einleitung galt, ist eben durchaus charakteristisch für den Spielhagen der beginnenden 60er Jahre. In die „Problematischen Naturen“ selber soll nach des Dichters Meinung nichts mehr aus diesem neuen Lebensinhalt eingeflossen sein. Das ist ein Irrtum Spielhagens; der Punkt wird sich zeigen, wo das Neue, das einen organischen Platz in der früher erwachsenen Schöpfung allerdings nicht mehr einnehmen konnte, mit beinahe plumper Gewalt hineingekeilt worden ist. Erst der nächste große Roman Spielhagens, „Die von Hohenstein“ (1864), erwächst aus dem neuen, dem im eigentlichen Sinn politischen Lebensinhalt des Dichters, der seit der Hannöverschen Umwandlung durch alle Folgezeit politisch leidenschaftlich interessiert blieb, auch bald, eben

wie sein Walter, in Berlin freundschaftlich eng mit den liberalen Parlamentariern verknüpft wurde. Und so völlig auf diesem Neuen ist Spielhagens zweiter Roman basiert, daß auch er den Titel eines Erstlingswerkes verdient.

Von diesem Erstling nun unter den eigentlich politischen Romanen Spielhagens hat der Dichter nicht behauptet, daß er „nicht den blassesten Schatten" irgendeines ihm voraufgehenden Zeitdichters bei der Abfassung vor Augen gehabt habe. Es ist aber keineswegs meine Meinung, daß es sich um eine bewußt größere literarische Abhängigkeit und Unselbständigkeit handelte, ich glaube nur zweierlei hier zu erkennen: die schülerhafte Unsicherheit des Anfängers, die in den „Problematischen Naturen", als dem Abschlußwerk einer bei allen Dissonanzen harmonischen Bildungszeit, nicht vorhanden ist, und eine ungemein verstärkte und mit scharfer Absichtlichkeit in diese wie in die folgenden Schöpfungen hineingetragene Betonung des atmosphärischen Zusammenhanges mit den freiheitlich gerichteten Zeitschilderungen älterer Dichter. Atmosphärische Zusammenhänge aber sehe ich überall dort, wo aus ähnlichen Zuständen, Bildungswegen, Weltanschauungen und Tendenzen mit einer Art von Notwendigkeit ähnliche Gesamtthemen, Einzelmotive, technische Verknüpfungen und ähnliche Charaktere, auf ähnliche Modelle eben zurückweisend, resultieren. Zu welch anderen Resultaten die Untersuchung solcher atmosphärischen Zusammenhänge führen muß als das willkürliche Herausheben der vielleicht doch nur zufälligen Ähnlichkeiten zwischen zwei Autoren oder Werken, zeige das folgende Beispiel. Franz Hirsch begnügt sich in seiner „Geschichte der deutschen Literatur" nicht damit, von Spielhagen auf das junge Deutschland zurückzuweisen, sondern meint, den Dichter vor allem mit Max Waldau verknüpfen zu müssen. Der Baron Plettenberg in „Nach der Natur", heißt es, sei „kaum ein anderer als der Baron Oldenburg der „Problematischen Naturen"". Dies hat als entscheidende Verwandtschaft zu gelten, denn daß zwei Junker „in derselben Art unausstehlich" sind, wo eben die Unausstehlichkeit der Junker den wesentlichen Bestand zweier Romane (und nicht

nur dieser zwei!) ausmacht, kann doch unmöglich wundernehmen, ebensowenig wie daß hieraus nun auch „noch einige andere Ähnlichkeiten“ entstehen müssen. Nun stelle man neben diesen Ausspruch Hirschs einen Satz, der sich in Richard M. Meyers „Deutscher Literatur des neunzehnten Jahrhunderts“ dort findet, wo er von der geringeren dichterischen Begabung und der reizvolleren Persönlichkeit Pückler-Muskaus spricht: „Mehr als die kosmopolitischen Reisebriefe und die geistreichen Reflexionen machte der Autor Eindruck. Für das junge Deutschland ward die charakteristische Figur Pücklers das stehende Modell ihres nie fehlenden ‚geistreichen Edelmannes‘.“ Das bedeutet denn freilich eine starke Einschränkung der detektivischen Freude, dem Autor die Aneignung bestimmt umgrenzten fremden Privatbesitzes nachzuweisen, eröffnet dafür aber doch wohl einen weiteren und ergiebigeren Umblick.

Das Neue und das atmosphärisch Bedingte in Spielhagens Werken sondernd zu erfassen, gilt als Aufgabe der hier unternommenen Arbeit. Zur Charakterisierung der unmittelbar vor Spielhagens schriftstellerischem Auftreten herrschenden Zeitatmosphäre erscheint mir als geeignetstes Mittel, da es sich doch um die Wirkung auf einen Epiker handelt, die Analyse der umfassendsten und hervorragendsten deutschen Zeitromane der in Frage kommenden Epoche, wobei das Moment des Hervorragens nicht ausschließlich, ja weniger in dem ästhetischen Wert der einzelnen Erscheinungen begründet sein soll als in der Stärke der Wechselwirkungen, die zwischen ihnen und ihrer Gegenwart hin- und widerspielen. So wähle ich zu diesem Zwecke das die Reihe der deutschen Zeitromane im 19. Jahrhundert eröffnende „Junge Europa“ Laubes, die beiden überreichen Prosadichtungen Immermanns, die zwei Riesenwerke Gutzkows, die in ihrer Gesamtheit zum mindesten wohl kein Problem der Zeit unberührt, keinen ihrer Typen ungezeichnet lassen, schließlich das so viel schlichtere Meisterwerk Gustav Freytags „Soll und Haben“. Aus solcher Zusammenstellung, denke ich, dürfte das Bild der Jahrzehnte vor Spielhagen auch deshalb mit einiger Vollständigkeit heraus-

treten, weil man erkennen wird, wie es sich in dem Kopfe des Jünglings und in dem des Mannes, wie es sich in radikaler und in sehr viel gemäßigterer Denkungsart abspiegelte.

Um nun in der vorgesetzten Betrachtung ohne Zersplitterung und ohne Wiederholung aufsteigen zu können, schien mir eine Beschränkung auf die eigentlichen Zeitromane Spielhagens nötig, auf die Romane also, in denen es um staatsbewegende Dinge, sei es im engeren Sinne politischer, sei es mehr wirtschaftlicher Natur, geht. Eine solche Beschränkung durfte wohl umso eher vorgenommen werden, als Spielhagens wesentliche Bedeutung für die deutsche Literaturgeschichte sicherlich allein auf diesen Zeitromanen beruht. Gewiß, es findet sich allerlei sehr Schönes und rein Dichterisches in Spielhagens zahlreichen Novellen (die Brüder Hart behaupten sogar mit einiger Rancune, nur hier, wo ihm die Politik nicht ins Handwerk gepfuscht habe, sei er ein Dichter), aber für ihn selber bedeutete das novellistische Schaffen doch wohl immer nur die Pausenfüllung zwischen den großen Romanen, Vorstudie und Nachtrag, Skizze und Schnörkel zu ihnen, und im Gesamtbild der deutschen Literatur hat man den Romandichter Spielhagen als einen Weiterbildner zu betrachten, den Novellisten hingegen in einer Epoche, die Kellers und C. F. Meyers, Heyses und Marie Ebners Novellen hervorbrachte, zu den unwesentlicheren Autoren zu zählen. Die wenigen dramatischen Versuche des Dichters mißglückten, weniger vielleicht an dem Mangel eigentlich dramatischer Begabung als an der Basierung auf einer starren Theorie; seine lyrischen, jetzt in zwei Bänden vorliegenden Dichtungen leiden allzusehr unter Mängeln der Form. Immer nun davon ausgehend, daß die dichteriche Behandlung umfassend staatlicher Themen das entwicklungsgeschichtlich Wertvolle bei Spielhagen ist, lasse ich sodann manches beiseite, was auf der Grenze zwischen Novelle und Roman stehen mag und vom Verfasser selber noch als „kleiner Roman“ oder Roman schlechthin bezeichnet worden ist. Von eigentlichen Romandichtungen hat hier nur das schöne „Platt Land“ fortzubleiben; diese Eliminierung schien mir notwendig, trotzdem

es sich um eine der dichterisch gelungensten Arbeiten Spielhagens handelt, trotzdem auch gerade hier das von Mielke betonte Wurzeln der Sudermannschen Epik in der Spielhagenschen zu belegen wäre; denn es liegt mir daran, die Grenze zwischen dem sozusagen privatgesellschaftlichen und dem eigentlichen Zeitroman innezuhalten.

Ich führe also diese Studie von den „Problematischen Naturen" zu den „Hohenstein" und „In Reih und Glied" (1861, 64, 66). Auch in der Betrachtung von „Hammer und Amboß" (69), „Allzeit voran" (72), „Sturmflut" (77) bleibe ich der Chronologie in Spielhagens Schaffen treu, nur daß eben jene gekennzeichneten Werke übergangen werden. Ein anderes Verhalten macht mir Spielhagens späteres Schaffen notwendig. Als nämlich die Angriffe der „neuen Richtung" gegen ihn beginnen, widmet sich der Dichter, wohl teils zur Abwehr, teils auch um sich selber Rechenschaft abzulegen, mit besonderem Eifer der schon früher gelegentlich von ihm gepflegten Ästhetik; zugleich aber fährt er fort, auf seine alte Weise dichterisch zu producieren. Ich reihe diese späteren Romane „Was will das werden?" (86) und „Ein neuer Pharao" (89) den vorher genannten unmittelbar an. Erst dann sei im Zusammenhang Spielhagens ästhetische Theorie entwickelt, wie er sie hauptsächlich und frühere Arbeiten rekapitulierend und ausspinnend in den „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans" (83), in „Finder und Erfinder" (90) und in den „Neuen Beiträgen zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik" (98) niedergelegt hat. Hierbei hat sich die Untersuchung auf die drei Momente zu richten, wie sich Spielhagens Theorie zu der seiner Vorgänger, wie zu der eigenen dichterischen Praxis, und wie sie sich zu den Angriffen der zeitgenössischen Gegner verhielt, wobei sich ergeben wird, daß diese Gegner bei dem Theoretiker Spielhagen manches lernten, was sich gegen den Dichter Spielhagen verwenden ließ. Aber wenn der alte Angegriffene derart den jungen Feinden Waffen lieferte, so machte sich doch auch wiederum eine starke Rückwirkung der Jungen auf den Alten bemerkbar. Es ist ein vom menschlichen Standpunkt

aus bald rührendes, bald unerquickliches, ein unter literarhistorischem Gesichtswinkel durchweg instruktives Schauspiel, wie bei versickernder Schöpfungskraft in den Romanen „Sonntagskind“ (93), „Opfer“ und „Freigeboren“ (beide 1900) der Versuch eines Umlernens vorgenommen wird, wie die Bemühung, modernen Forderungen gerecht zu werden, teils offenkundig scheitert, teils nur Scheinerfolge zeitigt. Die Betrachtung dieser Alterswerke macht den Beschluß der eigentlichen Spielhagenstudie: von 1900 bis zu seinem am 25. 2. 1911 in Berlin, seiner Heimat durch 39 Jahre, erfolgten Tode hat der von schwerer Krankheit, häuslichem Kummer und wohl auch bitterem Gram über den starken Verfall seines vordem so hohen Ansehens Gebrochene völlig geschwiegen. In einem Ausblick sei dann noch versucht, die Fortentwicklung und künftige Möglichkeit des specifisch politischen Zeitromans zu skizzieren.

II. Die Entwicklung der deutschen epischen Zeitdichtung seit den Freiheitskriegen.

„Mit gutem Vorbedachte habe ich an die Spitze meiner gesammelten Schriften diese dramaturgischen Blätter gestellt. Sie sind ihre Fouriere, sie sollen ihnen Quartier machen.“ So unterstreicht Börne in der Vorrede zu der Ausgabe seiner Werke vom Jahre 1829 die Voranstellung der Kritiken, die er ein Jahrzehnt zuvor aus „Privat-Patriotismus“ in der „Wage“ erscheinen ließ. Man wird in diesen Kritiken kaum eine finden, in der es sich um ehrliche, ich meine auf Objektivität zielende Kunstwürdigung handelt; überall ist ein nur scheinbarer Recensent eifrigst darauf bedacht, sein Kunstthema auszuhöhlen und mit politischen Anspielungen, Stachelungen, Urteilen möglichst vollzupfropfen. Mit einem solchen Fanatismus wird dies Verfahren betrieben, daß nicht etwa nur die Fabrikwaren eines Kotzebue, sondern auch die höchsten Werke der Weltliteratur zu derartigen Attrappendiensten herhalten müssen, und daß dem für alles Edle und Gerechte so rein begeisterten Verfasser gar keine Ahnung davon aufzutauchen scheint, welcher Verzerrungen und also Ungerechtigkeiten er sich gegen die einzelnen Dichter und Werke fort und fort schuldig macht. Der Zweck des Umgehens schroffster Schweigegebote, der Zweck, in geknechteter Zeit Freiheit zu predigen und zu wirken, heiligt ihm eben das Mittel. Und damit nur kein Blindester über diesen Zweck der kritischen Veranstaltung im Dunkeln bleibe, heißt es in jener späteren Vorrede mit offenstem Hohn: „Es war oft komisch, wenn junge Leute, die Respekt vor mir hatten, im Theater oder nach demselben auf meine Worte horchten, was ich urteilte

von dem neuen Stücke, ob ich es für gut oder schlecht erklärte. Wahrhaftig, ich hatte beim zweiten Akte den ersten, wenn der Vorhang fiel, alles vergessen, und ich erinnerte mich gar nicht, ob das Stück gut oder schlecht war. Aber am folgenden Tage kam immer etwas, das mich daran erinnerte: das Stück mußte schlecht gewesen sein, und da setzte ich mich hin und beurteilte es, und tadelte die Zeitung des Morgens im Komödienzettel des Abends, die Natur in der Kunst. Ich schlug den Sack und meinte den Esel."

In dieser Jugendproduktion Börnes, deren Wurzel in der Not der um die Hoffnungen der Freiheitskriege betrogenen Epoche haftet, liegt offenbar der Keim epischer Zeit- und Tendenzdichtung. Denn das Neue liegt sicherlich darin, daß überhaupt unter dem Deckmantel bloßer Kunstbetätigung Politisches erörtert, „Ideenschmuggel" getrieben wird; die Veränderung und Erweiterung des deckenden Gewandes zur feuilletonistischen Plauderei, zum Reisebrief, zur Skizze und Novelle, zum Roman endlich ist schließlich nur ein Sekundäres, eine Ableitung, die sich mit Notwendigkeit von selbst ergibt, sobald man darauf aus ist, größeren Gedankengruppen, umfassenderen politischen Meinungen die schützende Hülle zu finden.

Wenn nun dieses Neue gewiß eine Vermehrung des poetischen Stoffes, eine Gebietserweiterung der Poesie ins Reale also, bedeutete, so enthielt es doch nicht minder gewiß eine schwere Gefahr für alles Poetische überhaupt, ein so offenkundig giftiges Element, daß die literarische Kritik, je mehr sie eine ausschließlich solche, eine rein ästhetische sein will, mit besonderem Nachdruck, wenn nicht gar einzig und allein, auf dieses Gift hinweist, das von dem Börneschen Keim aus das ganze Geäder der jungdeutschen Dichtung durchströmt hat. Das Gift der Tendenz eben. Sie erniedrigt die Schöpfung zur Konstruktion, sie führt durch solches Konstruieren zum Zweck bestimmter Beweisführungen von der Wahrheit ins Lügenhafte, sie zerstört durch sichtbares Berechnen die Illusion, sie wirkt also in jeder Hinsicht kunstfeindlich. So ist es nicht unberechtigt, wenn Adolf Stern in seiner „Geschichte der neueren Literatur" aufs

schroffste von „Bravourfechterweise“ spricht, von einer „Verleugnung des Poetischen“, von „Motiven und Absichten, welche nur bei gänzlicher Abwesenheit oder würdeloser Wegwerfung des poetischen Talents für poetische ausgegeben werden konnten.“ Und so ist es auch verständlich, daß gerade die Gegenwart mit ihrem Streben zur reinen Form, mit ihren neuen romantischen Bemühungen allem jungdeutschen Wesen fast noch feindseliger, ja verächtlicher gegenübersteht, als dies Adolf Stern tut.

Aber es ist hierbei schwerste Einseitigkeit im Spiel. Die Börnesche Neuerung kann und muß auch unter einem Gesichtspunkt betrachtet werden, der sie weniger neu, doch auch sehr viel weniger verächtlich erscheinen läßt. Ein künstlerisches Versteckspiel hatte schon vor Börne die Romantik getrieben. Auch sie fand ihr Wesentlichstes darin, nicht nur das zu sagen, was sie mit sicheren Worten umfaßte, sondern aus dem Kunstwerk hinaus über die Dichtung emporzuweisen. Symbolisches Dichten, Ertasten des Unendlichen galt ihr als „Poesie der Poesie“, Symbol und Ironie waren ihre Hilfsmittel zur Erreichung dieses höchsten Zweckes. Ist das Börnesche Verhalten von dem der Romantiker wirklich so völlig verschieden? Beider künstlerisches Ziel liegt außerhalb der Kunstgrenzen, für jene ist es das Unendliche, für diesen ein Endliches, der Staat. Aber gleiche Sehnsucht, gleicher religiöser Drang treibt beide über die Grenzen des Kunstwerkes: ein freies und reines Staatswesen und damit eine veredelte Erde ist bei Börne genau so der Gegenstand ideeller Sehnsucht, religiöser Gegenstand, wie dies bei den Romantikern das Unendliche ist. Es herrscht Diesseitsreligion bei Börne und denen, die von ihm ausgingen, aber es herrscht doch Religion. Von einer Berechtigung, solches Schaffen verächtlich anzusehen, darf also keineswegs die Rede sein. Ja, wenn man einmal den klassischen Standpunkt aufgibt, der das völlige Aufgehen der Idee in der Sinnlichkeit des Kunstwerks fordert, wenn man einen ideellen Überschuß jenseits der sinnlichen Darstellung gelten läßt, so bleibt doch noch die Frage, ob das Unendliche schlechthin oder die besondere Idee des schönen Staates

dem Kunstwerk als dahinterliegendes Ziel zuträglicher sei. Denn jedenfalls wird das Staatsideal doch wohl der sinnlichen Gestaltung zugänglicher sein als das Unendliche. Aber freilich: wer dem Unendlichen zustrebt, hat das Vorrecht andächtigen Schwärmens und stimmungshaften Stammelns; wer aber von einem in einem irdischen Utopien zu verwirklichenden Staatsideal träumt, ist gehalten, solch irdisches Wesen auch irdisch fest darzustellen, und da nun das Ideal als solches eben in keine irdische Rechnung aufgehen kann, so ist das junge Deutschland denn doch, ich möchte sagen technisch, um vieles ungünstiger gestellt als die Romantik: es soll ergreifen, wo diese nur zu tasten braucht, zeigen, wo diese hindeutet, reden, wo die Romantik den Hauch einer Ahnung bietet. Aus all diesem resultiert dann die unvermeidliche Gefahr der Rhetorik. Das mag Johannes Proelß meinen, wenn er in seinem „Jungen Deutschland" die literarische Opposition gegen Gutzkow hervorgehen läßt aus dem „inneren Widerspruch zwischen den von der Romantik ererbten Elementen der Ironie und Symbolik in Gutzkows Roman und den Prinzipien des Realismus". Aber das Wort „ererbt" könnte leicht mißverstanden werden, dahin nämlich, als handle es sich um ein unerworbenes Erbe, um etwas, woran das junge Deutschland festhielt, ohne mit diesem überkommenen Besitztum wahrhaft schalten zu können oder gar zu müssen. Und doch ist solches Muß im Spiele, ein fast tragisches Muß, wie diese Ausführung zu zeigen suchte, da das Streben des jungen Deutschland kein minder ideales ist als das der Romantik, zugleich aber ein in künstlerischer Hinsicht so schwer belastetes.

Derselbe Zusammenhang zwischen Romantik und jungem Deutschland, dasselbe Emporstreben der jüngeren Generation, dieselben künstlerisch verschlechterten Bedingungen für sie bestehen auf dem individuelleren Gebiet der Liebe. Wo immer in der Literatur um größere Freiheit gestritten wurde, sei es in rein literarischem oder mehr politisch sozialem Sinne, sei es von demokratischem oder aristokratischem Standpunkt aus — immer stellte sich das erotische Thema ein. So war es im Sturm und Drang, so in der Romantik

vorhanden, so beim jungen Deutschland und einige Jahrzehnte später in der naturalistischen Bewegung, und im gegenwärtigen aristokratischen Rückschlag gegen die demokratischen Tendenzen der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts spielt das Erotische wieder die größte und manchmal die alleinige Rolle. Die enge Verwandtschaft der Liebesauffassung bei Romantikern und Jungdeutschen ist nie verkannt worden. Unter den Köchinnen, an denen der Freiherr von Münchhausen die einzelnen Phasen der Liebe studiert, befindet sich „die alte Wally, eine natürliche Tochter von Lucinde Schlegel", und wohl in keiner Literaturgeschichte ist diese Zusammenstellung versäumt worden. Aber wohl immer beschränkt sich solcher Hinweis darauf, wie die beiden berüchtigten Romane im Punkte der Häßlichkeit oder Immoralität — diese Ausdrücke wechseln nach der Weltanschauung der Kritiker — zusammentreffen. Nun hat O. F. Walzel in seiner „Deutschen Romantik" schön und nachdrücklich betont, was es mit der Unsittlichkeit und Häßlichkeit der romantischen Erotik auf sich habe: „Ein übersinnlich-sinnlicher Freier, macht der Romantiker die Liebe zur Religion; und zwar zur Religion im Sinne Schleiermachers . . . Der mystische Liebesbegriff der Romantik gestattet Höchstes und Niedrigstes, Geistigstes und Sinnlichstes zu verknüpfen. Schleiermacher deutet fein aus: ‚Sie wissen ja doch von Leib und Geist und der Identität beider, und das ist doch das ganze Geheimnis'." In der sinnlichen Liebe, so erklärt Walzel jenes mystische Moment, findet der romantische Dichter ein Hauptmittel zur Stillung seiner Sehnsucht nach dem Unendlichen. Wieder ergibt sich für das junge Deutschland das gleiche, was soeben beobachtet wurde: die Religion bleibt, wird aber zur Diesseitsreligion. Ich meine so: auch bei den Jungdeutschen handelt es sich keineswegs um die bloße Niedrigkeit des Sinnengenusses, auch ihnen schwebt ein Ideal vor, aber kein auf das Übernatürliche gerichtetes, vielmehr das als hellenisch empfundene Ideal der durchaus (im geistigen wie im körperlichen Sinne) schönen Menschlichkeit. Dies ist vielleicht deshalb so häufig zuungunsten der Jungdeutschen verkannt

worden, weil sie hier stärkste Anregungen und Beeinflussungen aus den aufwühlenden Schriften Heines erhielten, weil durch seine Vermittelung französisch-kommunistische Lehren der Erotik mit einflossen, und weil man um des schwankenden Charakters und der fragwürdigen Lebensführung Heinrich Heines willen allzu gern jede Betonung des Sittlichen in seinen Schriften für eine Scheinheiligkeit erklärt, hinter der sich das Gemeine verstecke. Und auch deshalb mag das ideelle Moment in der jungdeutschen Erotik vielfach verkannt worden sein, weil die ihm hauptsächlich geltenden Werke böse Anfängerarbeiten sind. „Schauderhaft" nennt Richard M. Meyer die „Wally", schauderhafter wohl werden manchem Laubes „Poeten" erscheinen. Wenn nun in diesem Zusammenhang das Laubesche Werk als zeitcharakteristisch analysiert werden soll, so habe ich ihm nicht deshalb vor der folgenreicheren „Wally" den Vorzug gegeben, weil es vielleicht noch schlimmer und somit noch charakteristischer als Gutzkows Buch ist, auch deshalb nicht, weil es zwei Jahre früher als erster Zeitroman der Epoche (1833) geschrieben wurde, sondern weil es, seit 1837 um zwei lockere Fortsetzungen, „Die Krieger" und „Die Bürger", bereichert, den Anfang einer verhältnismäßig vieles umfassenden Trilogie, des „Jungen Europa", bildet.

Der junge Laube wird nicht satt zu betonen, daß ihm in seinen erotischen Schilderungen etwas sehr Hohes und Edles vorschwebe. Bald fühlt er sich als Vorkämpfer griechisch-schöner Körperlichkeit: „Man soll den Körper pflegen wie die Frucht, deren Saft unsere physischen und geistigen Teile stärkt und nährt." Bald meint er, durch freie Sinnlichkeit einen kühneren, einen revolutionären Schwung in die arme Gegenwart zu bringen, indem er als den eigentlichen Feind der Liebe „ein kleines Kastenherz" erklärt, „das die lebendigsten Pulsschläge als zu kühn und illegitim fürchtet." Ein andermal glaubt er im Kampf gegen die „langweiligen verdrossenen Ehen" alles langweilig Fesselnde überhaupt zu bekämpfen: „Es geht alles Hand in Hand, die Gesetze sind eine große Kette: trennt ein Glied, und die anderen klirren ebenfalls auseinander." Aber

freilich muß er solche umfassenderen Gesichtspunkte immer wieder aussprechen, denn im Wust und in der Einförmigkeit einer törichten Handlung wird ein unbefangener Leser vielleicht überhaupt nicht ahnen, gewiß vielfach vergessen, daß ihn dieser Roman erheben und befreien soll. Was aufgetischt wird, ist eine Fülle von Liebesgeschichten; alles in die Betrachtung hineingezogene Andere bleibt nebensächlich. „Was ist doch die Weltgeschichte trocken ohne den Odem der Weiber!“ ruft Laube und hält sich vorerst fast nur an die nicht trockenen, aber eben auch nicht weltgeschichtlichen Stellen. Es läuft alles hinaus auf das Hofmannsthalsche „Frauen, Frauen, Frauen wie Wellen! wie der Sand am Meer! wie Töne in einem Saitenspiel!“ — oder vielmehr es sollte darauf hinauslaufen, denn was Laube beabsichtigt, ist allerdings eine so farben- und stimmungsreiche Darstellung der Liebe, und damit also eine Verherrlichung und Verklärung des Sinnlichen, wie sie dem modernen Impressionisten gelingt; was der jungdeutsche Dichter aber tatsächlich bietet, ist nur ein plumpes Aufzählen verschiedenartiger weiblicher Reize, die hierbei jedes Reizes verlustig gehen. Wie Laube den einzelnen Szenen poetischen Glanz und tiefere Bedeutung zu verleihen sucht, zeige eine Stilprobe für viele: „Es war keine glatte Sinnlichkeit, die Poesie beugte sich lauschend wie ein rosenrotes Kind zwischen uns, der Mond schien in ihr klares Gesicht, sie sah wie eine Heilige aus, die zurückgekommen ist auf die Erde, um ihre törichte Verhöhnung der Natur lächelnd und küssend abzubüßen.“ Der junge Dichter glaubt, von dem „voraneilenden Jean Paul“ gelernt zu haben, von dem „strotzend gesunden Shakespeare“, von dem sinnenfrohen Heinse, von der Romantik, worunter er freilich in erster Linie die doch mehr auf äußerliche Buntheit gerichtete romantische Schule der Franzosen versteht, und er hat doch in Wahrheit all diesen Meistern nur das Räuspern und Spucken abgesehen, hierin sie allerdings beträchtlich übertroffen.

Eine Reihe jugendlicher „Poeten“ und Damen haben sich auf dem gastfreien Grünschloß des Grafen Topf zusammengefunden, eines liebenswürdigen, aber unbedeuten-

den Aristokraten. (Von der Aristokratie macht Laube hier überhaupt weder im guten noch im bösen viel Aufhebens: „Die späteren Historiker werden unsern Adel als naturhistorische Merkwürdigkeit aufführen“.) Poeten heißen die beschäftigungslosen jungen Leute wohl nur ihrer Lebensauffassung wegen, denn von ihren Werken oder auch nur Plänen erfährt man kaum etwas. Die Poesie ins Leben zu tragen, sei es auch vorläufig auf Kosten des dichterischen Kunstwerks, wurde ein Grundsatz der Jungdeutschen, aber seine Laubeschen Vorkämpfer machen es sich doch mit der Erhöhung des Lebens gar zu bequem. Wie komisch charakteristisch ist das Wort, mit dem die dämonische Fürstin Constantie — dämonisch deshalb, weil ihr Gemahl nicht „zählt“ und mancher Jüngling ihr verfällt — dem Liebhaber zu erkennen gibt, daß sie ihn abends erwarten werde; sie fragt ihn: „Wie leben die Poeten?“ Von anderer als erotischer Betätigung, dies Wort natürlich im weiten Sinne gebraucht, so daß es jede Art daraus entspringender Debatten, blutiger Duelle und anderer ernsthafter Folgen umfaßt, worunter, wiederum charakteristischerweise, die Geburt eines Kindes bei Laube gar nicht in Frage kommt, von jeder anderen Betätigung mit einziger Ausnahme von Konstantins Mitwirken an der Pariser Julirevolution ist keine Rede. Konstantin berichtet diese Anteilnahme in durchaus lyrisch-überschwänglichen, nicht deskriptiven Zeilen, sein Brief erregt lyrischen Überschwang bei den Grünschlosser Freunden, die lobende Antwort lautet: „Du hast für die Freiheit gefochten, für das einzig Unwandelbare im Leben.“ In Briefen, die zwischen der männlichen und weiblichen Jugend auf Grünschloß und ihren außerhalb befindlichen Freunden gewechselt werden, spinnt sich überhaupt der ganze Roman ab, und diese Form wird ihm doppelt verhängnisvoll; denn einmal steigert sie das gewollt geistreiche Reflektieren des Autors ins Unerträgliche, und sodann ergibt sich aus solchem Gift die Notwendigkeit gleich starken Gegengiftes, und so häuft denn Laube zwischen langatmigen Reden krasseste Handlungen auf. Mit Ausnahme des Pariser Stückes, wie gesagt, einzig Liebeshandlungen. Irdisches

Leben soll verklärt, soll in seiner ganzen Bedeutung erfaßt werden, woraus sich ohne weiteres die Forderung realistischer Darstellung und fester Charakteristik ergibt. „Ich muß mich im Beschreiben von Personen üben, dies Zeichnen mit Worten macht mir Vergnügen," heißt es einmal. Aber es ist kein Zeichnen mit Worten, weder in den Revolutions- noch in den Liebesszenen, es ist bloß unplastischer Wortschwall. Der Ausdruck des Unglücks auf einem weiblichen Gesicht wird durch den Satz geschildert: „Die Tragödie saß mit verschränkten Armen in ihren Augenwinkeln, der Reiz des Unglücks lächelte weinend um ihren Mund". Und kaum besser als um das Schildern steht es um das Charakterisieren. Laube meint, die tiefsten psychologischen Verschiedenheiten des Liebens darzustellen. „Du liebst den Genuß der Liebe," schreibt Hippolyt an Konstantin, „Leopold liebt die Weiber, Valer, der immer was Besonderes haben muß, liebt die Liebe; William, der Narr, liebt die Gottheit in ihr . . . ich liebe das Leben". Sollen diese Worte mehr als Phrase sein, so müssen sie in der Charakteristik der einzelnen „Poeten" und ihrer Geliebten Berechtigung finden. Sieht man aber genauer hin, so erhält man sehr eindeutige und krasse Darstellungen der rohen Ausschweifung in Hippolyt, des knabenhaften Verliebtseins in Leopold, der unklaren und grundlosen „Zerrissenheit" in Konstantin, der lüsternen Tartüfferie in William und, was das Schlimmste ist, in Valer, der mit dem „kühnen Byrongesicht" als der Bedeutendste des Kreises herausgehoben und zum Träger der späteren Handlung berufen ist, nichts als die Inkarnation der baren Phrase. Valer erhebt den Treubruch zum Prinzip um der „Freiheit" willen, er fragt nicht danach, wieviel Freiheit auf weiblicher Seite durch sein Verhalten verloren geht, und noch weniger kommt ihm in den Sinn, welchen Schaden die eigene Freiheit nehmen muß bei einer bloßen Befolgung des Triebes, der konsequent mit Vorschrift und Pflicht des Herzens verwechselt wird. Gestalten sich die privaten Beziehungen gar zu chaotisch, so bietet sich als heroischer Ausweg ein Kampf für irgendeine politische Freiheit anderer, in Valers Fall für die pol-

nische Freiheit. Nicht tiefer als die Charaktere der „Poeten“ sind die ihrer Partnerinnen behandelt, denen eigentlich überall nur die Rolle von Objekten zufällt. Interesse läßt sich höchstens für die Gestalt der Julia gewinnen, die den wilden Bewerbungen Hippolyts, ihrem eigenen Triebverlangen entgegen, zu entfliehen trachtet, um die Selbständigkeit und Reinheit ihres Wesens zu bewahren. Was aber hier der junge Laube einzig gut gemacht hat, das zerstört der reifere Dichter vier Jahre später in Verblendung.

Schon um dieses Zerstörens willen sollte man zum mindesten die zweite der Fortsetzungen, die die „Poeten“ 1837 erhielten, nicht ganz so sehr loben, wie das Proelß im „Jungen Deutschland“ getan hat, wenn auch allerdings große Fortschritte der Unreife des ersten Teils gegenüber nicht zu verkennen sind. Zu dem erotischen Freiheitsstreben des Grünschlosser Kreises war schon in den „Poeten“ Konstantins Pariser Julikampf getreten, und am Schlusse tauchte dann, wie erwähnt, die polnische Revolution auf. Indem nun Laube in den „Kriegern“ das polnische Ringen aufs genaueste schilderte, indem er in den „Bürgern“ eine deutsche politische Gefangenschaft beschrieb, dazu auch den Blick auf allerlei ausländische Zustände richtete, durfte er seine Trilogie mit einigem Recht „Das junge Europa“ nennen. Das „junge“, da ja dieses Wort damals fast als Synonym zu „freiheitlich“ in jedem Sinne überall im Schwange war, Wienbarg seine Ästhetik dem „Jungen Deutschland“ gewidmet, Mazzini seinen politischen Geheimbund das „Junge Europa“, ein Marseiller Journal die „Giovine Italia“ genannt hatte.

Nach der Schlacht von Grochow, auf der abendlichen Walstatt, setzt die Schilderung der „Krieger“ ein. Diesmal ist es wirklich eine Schilderung, vom gefährlichen Briefstil entlastet, oft mit fester Hand, einige Male in Meisterzügen durchgeführt und erst gegen den Schluß des Buches hin aus der dichterischen Beschreibung in nackt historische Skizzierung tatsächlicher Ereignisse abirrend. Valer hat mitgefochten und ist, wie sein jüdischer Waffenkamerad Joel, verwundet worden; nun naht ein Helfer in Joels Vater

Manasse, der aber freiwillige Hilfe nur dem eigenen Sohn bringt, Valer zu retten erst durch Joels Weigerung, sich ohne Mitnahme des christlichen Freundes fortschaffen zu lassen, gezwungen werden muß. So klingt das Thema von dem wechselseitigen Verhältnis der Christen und Juden, das fortan in der Literatur nicht mehr zum Schweigen kommen wird, hier sogleich mit einer gewissen Vieltönigkeit auf: Shylockhaß und Vaterliebe des Alten, Konflikt zwischen Pietät und Sehnsucht nach „dem großen Strom des Lebens", nach einem Vaterlande bei dem Jungen, instinktiver Rassenhaß, ererbtes und eingewurzeltes Verachten, theoretisches und herzliches Entgegenkommen bei den Christen, alles, was in den nachfolgenden Romanen des Jahrhunderts immer wieder zur Sprache kommen wird, und nun viel mehr ins Einzelne gehend, viel realistischer, als es in Lessings großlinigem, dramatischem Gedicht der Fall sein konnte, was allerdings seine innigste Behandlung naturgemäß bei einer Reihe spezifisch jüdischer Schriftsteller finden mußte (bei Auerbach, Kompert, Franzos, Jacobowski, Herzl, Schnitzler) — all das nimmt im Verlauf der „Krieger" eine bedeutende Stellung ein. Zwar wird es abgeschwächt durch einige Zutaten, die der Dichter für romantische und poetische Bereicherungen hält; so gibt er Joel zu dem jüdischen Vater eine christliche Mutter, und läßt ihn in erster Linie aus unerwiderter Liebe zu einer adligen Polin handeln und leiden. Aber die ganze Fülle des motivreichen Themas ist doch schon vorhanden, und zwar an dominierender Stelle, denn die Erlebnisse Valers treten gegen Joels Schicksale zurück. Valer ist nur Zuschauer. Was er an individuellem Geschehen in sich aufnimmt, ist eben Joels Geschichte, der wie das erste so auch das letzte Wort dieses Teiles der Trilogie gehört: die Erzählung schließt mit Joels Beschluß, wieder zu „schachern", da ihn die Geliebte noch im Sterben mit Widerwillen von sich gewiesen, da ihn die Polen, für die er geblutet hat, schmähen und verstoßen. Aber neben dieser Tragik eines Einzelschicksals läßt Valer doch auch eine größere Tragik, die des kämpfend untergehenden polnischen Volkes, auf sich wirken. Und hier hat nun der reifere

Laube etwas geschaffen, was ein doppeltes Äquivalent bietet für die auch in diesen Romanteil einfließenden Torheiten vom Schlage des „harmlos lachenden fröhlichen Fleisches“ (womit eine Dekolletur gemeint ist) und für den erwähnten trockenen Geschichtsabriß gegen Ende der Erzählung. Denn einmal hat er die Zustände des polnischen Volkes ohne Verhimmelung mit ebenso großer Objektivität als Anschaulichkeit ausgemalt; da werden in einer mächtig bewegten Straßenszene die animalischen Instinkte eines entfesselten Pöbels, da wird die unter einer dünnsten Schicht europäischer Kultur verborgene Roheit und Unbildung der oberen Stände scharf gezeichnet, da wird eine leichtfertige Gedankenlosigkeit, die zwar Augenblicke „romantisch“ verschönen, aber keine sichere Zukunft gewinnen kann, da wird ein gänzlicher Mangel an bürgerlicher Stätigkeit, an ruhigem Ordnungssinn, der nicht nur dem einzelnen Haus, sondern unbedingt auch dem ganzen Staatsgebäude Verderben bringen muß, Punkt um Punkt zwar nicht mit Freytagschem Schaudern, aber doch immerhin mit einer gewissen Wehmut zur Sprache gebracht. Aber ein zweites ist wichtiger als dies: in Valer, der sich äußerlich einigermaßen passiv verhält, geht die wesentlichste innere Wandlung vor. Er fragt sich angesichts der so gänzlich von den deutschen verschiedenen polnischen Zustände, ob die Freiheit auf Erden denn überall das gleiche von allen verschiedenen Verhältnissen unabhängige Ding sei. Eine Frage, die, wenn überhaupt nur einmal aufgeworfen, bei ernstlichem Willen zur Wahrheit auch schon negativ beantwortet ist. So heißt es von Valers Verhältnis zu den Polen: „Er fühlte . . . daß ihn nur ein Begriff mit diesen Leuten vereine, kein Tropfen warmen Blutes; daß die Nationalitäten, die ihm stets unwichtig erschienen waren, von gewaltiger Bedeutung und Trennung seien“. Und ein andermal wird mit einer Stärke, wie danach erst fünfzig Jahre später in der Literatur, hervorgehoben: „Der Einfluß von dem, was uns umgibt, ist stärker als alle Philosophie, er macht uns zum völligen Sklaven, sobald wir allen Trotz aufgeben.“ So schließen die „Krieger“ mit einer großen allgemeinen

Bedrücklichkeit; in Blut erstickt ist die polnische Bewegung, gescheitert das individuelle Freiheitsstreben Joels, verengt und sozusagen irdischer geworden das Freiheitsfühlen Valers.

Schlechter brauchte es deshalb nicht geworden zu sein, es könnte eine Wandlung ins männlich Ruhige, ins Gefestete erfahren haben. Wäre dies wirklich der Fall, so würden die „Bürger" ebenso hoch über den „Poeten" stehen wie die „Krieger", und das „Junge Europa" als Ganzes bedeutete dann trotz des schlimmen Auftaktes eine wesentliche Bereicherung der deutschen Literatur. Es sind aber nur Scheinbürger geworden, engste Verwandte der „Poeten", was Laube zeichnete, und die geruhige, dabei aber doch nicht kleinliche, nicht philisterhafte Tüchtigkeit des eigentlichen Bürgers sollte erst durch Gustav Freytag für die Dichtung gewonnen werden. Es ist, als habe der böse Geist der „Poeten" über Laube wieder Herrschaft erhalten, sobald er sich aufs neue der Gefahr des Briefstils aussetzte. Dennoch sank er nicht gänzlich auf die Stufe des ersten Teils zurück. Als er die Fortsetzungen der „Poeten" schrieb, saß Laube im Gefängnis, und diese Abgeschlossenheit vom Leben und die Sehnsucht nach dem Leben verstärkte, wie Proelß betont, das dichterische Herausarbeiten der realistischen Momente. Das kam den „Kriegern", wie gezeigt worden, zugute, das brachte aber noch sehr viel feinere und neuere Wirkungen in den Brief- und Tagebuchzetteln des dritten Teils hervor. Valerius, der nach beendeten polnischen Abenteuern in deutscher politischer Haft sitzt, schreibt an Hippolyt die Not seiner Gefangenschaft. Und hier gibt es nun sehr tiefgreifende zerfasernde Schilderungen, freilich untermischt mit sehr banalen Gedichten. Die Beschäftigungslosigkeit, der Lichthunger, die Angst, unter Verbrechern zum Verbrecher zu werden, das Verlangen, einmal wieder eine gutgekleidete Frau zu sehen, einmal ein Stück Seide streicheln zu dürfen (womit man aus dem Gebiet des Erotischen in das weitere des Sensuellen hinübergeführt wird) — viel derartiges ist ohne störend geistreiche Zutaten ausgebreitet; aber schließlich ist dies doch nur Episode und hat mit dem Bürgerthema nichts zu tun. Das Bürgerthema aber wird

dreifach und in dreifacher Verzerrung abgehandelt. Zunächst stellt es sich heraus, daß Valerius seine Haft dem früheren Freunde und Julikämpfer Konstantin verdankt. Vom weiteren Verlauf der französischen Bewegung abgestoßen, hat sich Konstantin der Reaktion ergeben und ist Staatsbeamter geworden; gleichzeitig wurde er der Gatte jener Julia, die vor Hippolyt und sich selber floh und einen Halt und Hafen suchte. Es sind hier zwei als edel gedachte Menschen zusammengeführt, sie haben beide ein großes Wirkungsfeld gefunden, der Mann im Staat und in der Familie, die Frau als Gattin und Mutter. Das war der gegebene Punkt, „Bürger" zu zeigen. Statt dessen gehen beide Menschen daran zugrunde, daß sie ihrem Dafürhalten nach ihr edleres Selbst verraten haben; als edleres Selbst nämlich erscheint jetzt der Frau, was sie vorher völlig richtig als bloßen Trieb erkannt hatte, dem Manne die Einsetzung für ein Freiheitsideal, dessen gänzliche Verwirklichung sich ihm als Unmöglichkeit herausstellte, für dessen annähernde Realisierung aber er doch gerade in seinem Staatsamt wirken könnte. In selbstquälerischer Weise bedrückt er den Freiheitshelden Valer, um zu sehen, welche Belastungsprobe dessen Freiheitsideal aushalten mag. Und als Valerius ungebrochen aus der Gefangenschaft hervorgeht, machen Konstantin und Julia ihrem Leben ein Ende. Die zweite Verzerrung liegt in Valers Verhältnis zu Hippolyt, der als ein bloßer Wüstling und keineswegs als überragendes Genie seinen verderbenbringenden Weg durch Belgien, England, Amerika nimmt, um hier von der amerikanischen Freiheit desillusioniert zu werden, wie Lenau und später dessen dichterisches Abbild, Kürnbergers „Amerikamüder", und schließlich bei der einzigen Guttat seines Daseins, bei der Verteidigung eines Negers, ein ohnehin schon zerrüttetes Leben zwar zu verlieren, aber doch durchaus nicht in stimmender Rechnung ganz zu sühnen. Dem Schicksal dieses Freundes gegenüber windet sich nun Valers „Bürgerlichkeit" in den seltsamsten Erklärungen. Gewiß ist Valerius jetzt besonnen genug, um wenigstens einzusehen, daß für eine solche Natur in einer geordneten Gemeinschaft kein Raum

sei, aber er verbrämt sein pathetisches „Stirb wohl!“ mit den Ausdrücken höchster Bewunderung für die Zügellosigkeit Hippolyts, ja nennt ihn trotz seiner Todgeweihtheit vorbildlich für die von Philisterhaftigkeit bedrohte Welt. Denn philisterhaft erscheint zum dritten dem neuen Bürger doch noch jede ungenialische Tätigkeit, und wenn er auch selber den Beruf des Landmannes ergriffen hat, so ist dies doch nur in Resignation geschehen, gibt mehr zu geistreichem Betrachten als zu ernsthafter Arbeit Anlaß und wird durch Prinzipientreue im Punkte der legitimen Ehefessel auf Laubesche Weise hellenisiert. — In ihrer Novelle „Der Kreisphysikus“ hat Marie von Ebner-Eschenbach einen schwärmerischen adligen Volksführer der polnischen Revolution vom Jahre 46 geschildert. Ihr Eduard Dembowski fällt in unglücklicher Schlacht, gilt für tot, hält sich aber nach der Heilung seiner schweren Wunde unter Bauern verborgen, selber vorerst den Bauern spielend, um im gegebenen Moment aufs neue als Rebellenführer hervorzutreten. Dieser Augenblick kommt nie, aus dem Bauernspiel wird lebenslanger Ernst. „Ein einziges Jahr dieses Leben“, bekennt Dembowski später, „und der vermeinte Prophet war ein demütiger Mann geworden. Das für erreichbar gehaltene Ziel rückte in unabsehbare Ferne. Zu der Kirche, die ich mit einer herrlichen Kuppel krönen wollte, war der Grundstein noch nicht gelegt, ja der Boden noch nicht ausgehoben. Nicht die Arbeit des Künstlers war zu tun, sondern die des bescheidenen Tagelöhners“. Welch eine Kluft zwischen dem gewiß nicht unidealen Helden Marie Ebners und dem des jungdeutschen Dichters. Man braucht den Vergleich nicht zu pressen; die deutschen Verhältnisse der dreißiger Jahre lagen anders als die des damaligen und späteren Polen, so war zu „Demut“ und zu tagelöhnerndem Ausheben der Fundamente wohl kein Anlaß mehr, aber der ernsten und ruhigen männlichen Arbeit bedurfte es doch auch hier im höchsten Maße. Das hat Laube völlig verkannt.

Und doch war schon ein Jahr vor dem Erscheinen der „Bürger“ ein Buch herausgekommen, das von solcher ernsten Arbeit zu berichten wußte und damit der eigentliche Vor-

läufer von Freytags „Soll und Haben“ wurde. Womit aber weder in Hinsicht der Leistung noch der Wirkung das ungemeine Bedeuten der Immermannschen „Epigonen“ irgendwie erschöpft ist. Ich halte, und übertreibe damit wohl nicht, die gesamte reifere Epik Gutzkows für geradezu undenkbar ohne den Voraufgang der „Epigonen“, denen man freilich in mancher Hinsicht den erst 1839 erschienenen „Münchhausen“ hinzufügen muß, um so leichter aber auch darf, als ja die beiden Immermannschen Zeitromane auf den gleichen Phantasiekeim zurückweisen. Auch strömen starke und nicht nur durch Gutzkow vermittelte, sondern direkte Beeinflussungen Spielhagens von hier aus, und die ganze weitere Entwicklung des deutschen Romans ist Immermann in manchem Guten und einigem Bösen verschuldet. Daß Immermann an Reife des Alters beträchtlichen Vorsprung vor Laube hatte, erklärt die größere Bedeutung seines Werkes natürlich nur zum allerkleinsten Teil, aber auch daß er ihn an Begabung unmeßbar überragte, in der vollen Unmeßbarkeit des Abstandes eben zwischen einem Dichter und einem Schriftsteller, bietet noch nicht die ganze Erklärung für das so viel größere Gewicht der „Epigonen“. Immermanns Romanproduktion ist deshalb so wichtig geworden, weil romantisches und jungdeutsches Wesen gleich starken Anteil an ihr haben; bisweilen fließen diese Strömungen ineinander — dann ergibt sich schönstes Leisten und Fortwirken, bisweilen befehden sie sich — dann tritt in der Schöpfung selber wie in ihren literarischen Folgen jenes Böse zutage.

Für die Immermanns beide Romane gleichmäßig bestimmende romantische Grundanschauung bietet sich der knappste Ausdruck in der Charakteristik, die der Dichter seinem Münchhausen gegeben hat. Es heißt von ihm: „In diesem Erzwindbeutel hat Gott der Herr einmal alle Winde des Zeitalters, den Spott ohne Gesinnung, die kalte Ironie, die gemütlose Phantasterei, den schwärmenden Verstand einfangen wollen . . . .“ er ist „der Zeitgeist in persona, nicht der Geist der Zeit, oder richtiger gesagt: der Ewigkeit, der in stillen Klüften tief unten sein geheimes Werk treibt,

sondern der bunte Pickelhering, den der schlaue Alte unter die unruhige Menge emporgeschickt hat, auf daß sie, abgezogen durch Fastnachtspossen und Sykophanten-Deklamation von ihm und seiner unergründlichen Arbeit, nicht die Geburt der Zukunft durch ihr dummdreistes Zugucken und Zupatschen störe". Der Glaube an diesen Geist der Ewigkeit ist es, der vor allem Immermann zum Romantiker stempelt und seinem Betrachten den großen, ja bisweilen erhabenen Zug leiht. Aber wenn nun der Dichter wahrheitsgemäß versichert, daß er den Erzwindbeutel oder Zeitgeist gar nicht sehr hasse, vielmehr gewissermaßen liebe, so bedarf es dieser Versicherung nicht, weil sie ein Selbstverständliches betont. Und zwar so selbstverständlich nicht deshalb, weil die Betrachtung des Zeitgeistes sub specie aeterni zu mildem Lächeln führt, sondern deshalb, weil der gleiche auf den stillen Geist der Zeiten bauende Dichter ein leidenschaftlicher Mitgänger des Zeitgeistes ist und auch das Zugucken und Zupatschen nicht zu lassen vermag. Dies ist aber im gegebenen Fall ein vorteilhafterer Grund für die Abwesenheit von Zorn und Haß, da es statt philosophischer Abgeklärtheit und kühler Ruhe Anteilnahme zur Folge hat. Diese Hingabe an den Zeitgeist, das Jungdeutsche in Immermanns Wesen, tritt widerum im Kern in einer Bemerkung des melancholischen Wilhelmi in den „Epigonen" scharf hervor. Wilhelmi hat viele Jahre in einer mehr privaten Stellung am kleinen Herzogshofe verloren, in einer Stellung, wie sie einem auf humane Durchbildung seiner Persönlichkeit bedachten Manne des achtzehnten Jahrhunderts nicht lieber hätte sein können. „Wie einst das heilige Grab und späterhin die neue Welt jeden strebenden Geist siegreich lockte", meint der Kammerherr, „so ist es jetzt mit dem Staate. Nur das, was an ihn sich lehnt, nur das, was von ihm erkannt wird, hat Glauben an sich selbst; die Zeit der Privatdienstbarkeit ist durchaus vorüber". Und im selben Zusammenhang wird entwickelt, wie ein idealer Staat, dem man jetzt einzig dienen möchte, da die privaten Schwärmereien für Freundschaft und Liebe abgetan seien, wie das Vaterland eigentlich noch fehle und

nur erst in der Sehnsucht vorhanden sei. „Es ließe sich ein Werther des neunzehnten Jahrhunderts schreiben, der an diesem Doppel- und Nichtzustande verginge.“ Das liegt fern ab von dem ruhigen Vertrauen auf das mystische Wirken des Geistes der Ewigkeit, das ist durchaus jene Diesseitsreligion Ludwig Börnes und seiner Nachfolger, und das hat an den „Epigonen“ und dem „Münchhausen“ genau so mitgeschaffen wie Immermanns Romantik.

Was an den „Epigonen“ immer zumeist als bedeutendes Neues und Fortwirkendes empfunden wurde, ist die Aufnahme eines der maßgeblichsten dichterischen Themen des modernen Romans, des Themas vom Zusammenstoß des genießenden Adels und des schaffenden Bürgertums. Für Immermann ist die Aristokratie keine leicht zu nehmende Einrichtung, die man bald als „naturhistorische Merkwürdigkeit“ wird betrachten können, vielmehr eine in ihrer Erstarrung gefahrdrohende und zu befehdende Institution. Bald wird als „Lebensluft der Aristokratie der Egoismus“ genannt, der aus der angeborenen Überzeugung entspringe, „die Kräfte anderer von Rechts wegen benutzen“ zu dürfen; bald erklärt der Fakrikherr, den Feudalherrn deshalb zu bekämpfen, damit „eine bessere Ordnung in der Welt gestiftet wird. Das Herz blutet einem, wenn man sieht, wie sie mit dem Ihrigen wirtschaften.“ Aber wenn Immermann eine derart begründete Fehde gegen den Adel führt, so ist dies keineswegs mit einer Abneigung gegen den einzelnen Adligen zu verwechseln. Er schildert seinen Herzog als den rechtlichsten Menschen, der seinen Besitz aufgibt, sobald er erkennt, daß er ihm zu Unrecht zugefallen. Hierbei handelt es sich um eine Urkundenfälschung, die sein Vater ausgeübt hat, so daß der Herzog also das Leidensschicksal der „Epigonen“ überhaupt teilt, die Sünden der Väter zu büßen — wiederum, wenn auch noch roh erfaßt, ein weit fortwirkendes Thema. Hat der Herzog Rechtsgefühl, so besitzt die Herzogin eine Feinfühligkeit, die unter dem Druck einer halben Gedankensünde zur Krankheit wird. Als schlimm an diesen Menschen wird nur herausgestellt, daß sie zu schwach, daß sie lebensunfähig sind: der Herzog sucht den Tod, sobald

ihm sein Besitz entzogen ist und er sich durch das väterliche Unrecht bemakelt fühlt, die Herzogin kommt zu einer sehr weitreichenden Gefühlsgesundung erst dann, als sie in bürgerliche Verhältnisse verpflanzt und auf stätige Arbeit gestellt ist. Wenn aber solche aus Gefühlsverfeinerung erwachsenen Schwächen überhaupt ohne weiteres zur Herabdrückung ihrer Träger führen, so wiegt Immermann das wieder auf, indem er die Schönheit zeichnet, die diese Menschen als Atmosphäre umgibt. Eine Zeichnung, die auf Homerische Weise gegeben wird, indem die Schönheit in dem Verhalten der betrachtenden Zuschauer zum Ausdruck kommt. Ein junger Arzt, dessen männliches Wesen auf großes freies Wirken gerichtet ist und später auch dazu gelangt, bleibt lange im Bann einer stillen Leidenschaft zu der Herzogin, die er doch in jeder Beziehung überschaut, die ihm aber der Inbegriff des Feinen und Schönen ist; ein junger Anwalt, der die Geschäfte des Fabrikherrn vertritt, steht von seiner Aufgabe ab, nachdem sie ihn an den Herzogshof geführt hat, da er es nicht übers Herz bringt, soviel Schönheit zu bekämpfen; Hermann endlich, der Held des Romans, ist längst von der Lebensunfähigkeit der herzoglichen Zustände überzeugt und dennoch beglückt, wenn er durch die Auffindung jener Urkunde, die sich dann als Fälschung erweist, zum weiteren Bestehen, durch helfenden Anteil an dem unseligen Turnier zum erhöhten Glanz solcher nichts als schönen Zustände beitragen darf.

Jenes nach seinem kläglichen Scheitern in ein minder kriegerisches Kostümfest, das Karussell, umgewandelte Turnier dient dem Dichter zur eigentlichen Befehdung des Adels. Die einzelnen Charaktere ließ er, wie gesagt, unangetastet, die atmosphärische Schönheit verherrlichte er, die Morschheit der Einrichtung gibt er in derbster und gutmütigster Laune dem Gelächter preis.

Es kracht! Ein Ritterpaar, das Lanzen bricht!
Die Splitter fliegen auf zum Sonnenlicht
Und fallen nieder, schwärzlich angebrannt,
Auf die Behelmten, die sich umgerannt . . . .
Hier läuft ein Kerl und schwingt die Halebard,
Der's nicht bemerkt, daß er getötet ward!

Bei meinem Bart! Das Bild der alten Zeit,
Die noch die Waffe führt und schilt und schreit,
Den jungen Tag bekämpft mit Trug und List
Und nicht bemerkt, daß sie verstorben ist!

Das liest C. F. Meyers Hutten aus dem „Roland in Furie" heraus. Wohl möglich, daß Immermann, wie er im Oberhoffest vom Don Quixote ausging (als ein „starker Leser", aber „kongenialer Nachahmer", sagt Richard M. Meyer), aus dem Ariost die Anregung zum vierten Buch seiner „Epigonen" zog; denn in verwandtem Sinn verspottet er „das löbliche Turnier", in dem man am Herzogshof adliges Wesen einer verstorbenen Zeit beleben will und sich nur Beulen und Beschämung holt.

Wie aber das gleiche Turnier dazu dient, auch die lächerliche und beinahe ehrlose Eitelkeit der ausgeschlossenen Bürger satirisch zu brandmarken, so vermag Immermann auch der rührigen Gegenpartei des Adels keinen Geschmack abzugewinnen. Wieder fehlt jede Antastung des individuellen Charakters. Der Fabrikherr, der den Herzog aus seinem Besitz verdrängen will, kämpft mit den rechtlichsten Mitteln; er kämpft auch nicht eigentlich für seine eigene Person, denn er ist ein kranker Mann und ohne Lebensfreude, da ihm die sehr geliebte Gattin gestorben, der Sohn mißraten ist — er kämpft, wie erwähnt, um bessere Ordnung in der Welt zu stiften, sodann auch, um seinen vielen, zum Teil sehr unabhängig schaltenden Angestellten weitere und ausgiebigere Möglichkeiten des Fabricierens und Handelns zu eröffnen. In der Betrachtung dieser Dinge trägt nun Immermann keineswegs die Laubesche Überheblichkeit zur Schau, die all das für philisterhaft erklärt, aber wohl wird dem halben Romantiker trotz beinahe ehrfürchtigen Bewunderns doch nicht dabei. Er erhebt den socialen Einwand, daß unter dem Einfluß der Fabrikarbeit die alte dörfliche Gesundheit schwinde, er glaubt auch Zusammenhänge feststellen zu können zwischen „sitzender Lebensart" und um sich greifendem pietistischem Sektiererwesen. Aber was ihm an den neuen Zuständen das eigentlich Quälende ist, ergibt sich aus diesen Empfindungen Hermanns: „Ent-

schieden war es ihm, wenn diese Bestrebungen weiter um sich griffen, so war es in ihrem Umkreise um alles getan, weswegen ein Mensch, der nicht rechnet, leben mag. Der Sinn für Schönheit fehlte hier ganz". So läßt denn auch Hermann, als er das Erbe des Oheims angetreten hat, die Fabriken eingehen, obschon er weiß, daß er den Lauf der Entwicklung nicht aufzuhalten vermag: „Mit Sturmesschnelligkeit eilt die Gegenwart einem trockenen Mechanismus zu; wir können ihren Lauf nicht hemmen, sind aber nicht zu schelten, wenn wir für uns und die Unsrigen ein grünes Plätzchen abzäunen, und diese Insel so lange als möglich gegen den Sturz der vorbeirauschenden industriellen Wogen befestigen". Man sieht, zur Durchführung des angeregten Themas, zur dichterischen Schilderung des alten Kaufmannshauses in Breslau, der jungen Maschinenfabrik in Berlin ist es doch noch ein weiter Weg; denn aus solcher schließlichen Ablehnung geht doch hervor, daß Immermann diesen Dingen mit einiger Kälte gegenübersteht, infolgedessen ihre ästhetischen Werte nicht zu entdecken und also sie der Dichtkunst noch nicht gänzlich zu erobern vermag.

Wenn nun auch der Widerstreit zwischen Adel und tätigem Bürgertum die erste Stelle in der Immermannschen Zeitbetrachtung einnimmt, so erschöpft er diese doch keineswegs; vielmehr hat der Dichter alle Anstrengung darauf verwandt, den Leidens- und Bildungsweg seines Helden so einzurichten, daß die verschiedenen Zeitbestrebungen in ihrer Totalität eine Beleuchtung erfahren. Vorbild dieses weitgespannten Bildungsromans war der „Wilhelm Meister", wobei die späteren Bücher, denen die wundervolle Frische des Immermannschen Humors einigermaßen mangelt, stilistisch vielleicht mehr von den Wander- als von den Lehrjahren beeinflußt sind. Daß nun aber solche Abhängigkeit von Goethe, wenn auch niemals verleugnet, so doch niemals zu einer sklavischen werden konnte, dafür sorgte allein schon und ganz unabhängig von Immermanns Originalität das Ungeheure der weltgeschichtlichen Begebenheiten, das sich zwischen Goethes und Immermanns Werdejahren aufgetürmt hatte. Es wird dies aufs knappste und

ausdrücklichste vorausgeschickt, wenn Hermann dem Herzog in ihrem ersten Gespräch erzählt, wie er in den Freiheitskriegen mitgefochten, beim Wartburgfest sich mitbegeistert habe, wie er in den Staatsdienst getreten und an dessen Öde abgeprallt sei. Da muß denn freilich dieser Bildungssucher anderes sehen als der junge Meister, und, was unendlich wichtiger ist, er muß auch anders, ich meine: mit anderen Augen, sehen. Diese veränderte Betrachtungsweise ergibt sich am stärksten dort, wo unveränderte Objekte vorliegen. So lernt Hermann in Wilhelmi einen begeisterten Freimaurer kennen. Wie ganz anders erscheint solches Maurertum hier als im achtzehnten Jahrhundert. In feierlicher Rede wird betont, daß es sich um ein altes Gefäß handele, dessen einstiger durch das Humanitätsideal repräsentierter Inhalt verbraucht sei und eines Ersatzes bedürfe. Während aber die ernstliche Darstellung dieses Ersatzes den „Rittern vom Geiste" vorbehalten blieb, die mir als dichterische Konzeption viel mehr auf die „Epigonen" zurückzugehen scheinen als auf die von Proelß angezogene theoretische Auslassung des jungen Gutzkow in seinem „Forum der Journalliteratur" über „einen Zusammenschluß der für das Gemeinwohl des Vaterlandes Begeisterten" — während Gutzkow erst die politische Fortsetzung des Maurertums ernstlich anstrebt, endet bei Hermann nach anfänglicher Begeisterung für den neuen Inhalt, der schon eine starke Skepsis gegen die alte Form voraufgegangen war, alles in einem überreichlichen Zechen und in peinlichem Rückerinnern.

In gleicher romantischer Ironie, der es bei Immermann nie an kernigster Derbheit fehlt, erhebt sich der Dichter über die Widersprüche im modernen Schulwesen. Hermann lernt ein Bildungsinstitut kennen, in welchem die antiken Ideale des achtzehnten Jahrhunderts gepflegt werden sollen, und eine Nachbaranstalt, die den Bedürfnissen der modernen Zeit gerecht werden will, und ins Lächerliche gesteigerte Einseitigkeit tritt hier wie dort zutage.

Romantische Ironie bleibt allerdings auch herrschend, wo Hermanns Weg durch Staatliches führt, das dem achtzehnten Jahrhundert fern lag. Man möchte sagen, daß sich

Immermann in solchen Schilderungen selber als jener Werther der neuen Zeit erweise, wenn er auch zumeist seine sehnsüchtige Unbefriedigung hinter Spott und Lachen verbirgt. So wird die häufige Flachheit der philhellenischen und der burschenschaftlichen Bemühungen ausgemalt, so die Verwerflichkeit einer aus Furcht grausamen Regierung, so wird das öffentliche Leben der Großstadt (Berlins) als ein oberflächliches, in Kunst und Geselligkeit phrasenbeherrschtes gezeichnet.

Ist es nun nur naturgemäß, daß in all diesen Dingen Hermanns und Wilhelm Meisters Wege auseinanderstreben, so lag die Gefahr einer starken Abhängigkeit Immermanns in den romantischen Teilen seines Romans um so näher. Auch sie ist vermieden worden, in höherem Grade als vielfach anerkannt wird, in höherem vielleicht aber auch, als den „Epigonen" zuträglich war. Mag nun die stärkere Leidenschaftlichkeit Immermanns daran schuld sein oder seine Beeinflussung durch Romantiker, die über das romantische Element im „Wilhelm Meister" weit hinausgegangen, oder mag sich der Dichter unter dem Zwange gefühlt haben, den nüchternen Abschnitten seines Werkes — und nüchtern erschien ihm ja doch noch das ganze industrielle Wesen — ein möglichst bedeutendes Gegengewicht zu schaffen, welcher letzten Möglichkeit ich selber die größte Wahrscheinlichkeit beimesse, da ich für sie auch eine Art verhüllter Bestätigung in den eigenen Worten des Dichters finde, wonach die unwahrscheinlichsten Gestalten des Romans als „Blasen der von Grund aus umgerüttelten Zeit" ihre Erklärung und Berechtigung fänden: jedenfalls lassen die „Epigonen" im Romantischen das Goethesche Vorbild weit hinter sich zurück und leisten gerade auf diesem Gebiet neben allerlei Schönem das Bedenklichste.

Eine Bereicherung erfuhren sie durch die Romantik wohl insofern, als Immermann von hier aus die Anregung erhielt, auch die geheimnisvollen Seiten der Natur in seine Dichtung einzubeziehen. Daß in dem Sohn des Fabrikanten das Blut seines tatsächlichen Vaters, eines zügellosen Adligen, in so unbändiger, aller Erziehung spottender Leiden-

schaft pulsiert, daß Johanna und Hermann, ohne von ihrer Blutsverwandtschaft zu wissen, zärtliche Geschwisterliebe hegen, daß der Bruder über dem vermeintlichen Incest in Wahnsinn versinkt, der sich erst lichtet, nachdem die schuldlose Verschuldung sich als ein Irrtum erwiesen, darf gewiß als solche Bereicherung des Romans gelten. Fragwürdiger erscheint es schon, wenn der Dichter in den Anverwandten eines Säuglings religiöse Empfindungen durch ein Farbenspiel hervorrufen läßt, das Licht und Wassertropfen an dem kleinen Skelett des notdürftig begrabenen und mehrmals wieder aufgedeckten Kindes erzeugen; fragwürdiger auch, weil psychologisch unbegründet, erscheint das Schwanken der ernsten Cornelie, die sich anfangs dem Helden des Romans in entschiedener Liebe zuwendet, dann ihm lange mit fast kalter Zurückhaltung begegnet und erst dem Kranken gegenüber, dem sie die erlösende Nachricht bringen darf, bräutlich empfindet. Doch sind dies leichte Mängel im Vergleich mit der Mignon-Verzerrung, als welche das Flämmchen doch wohl nur betrachtet werden kann. Immermann hat auch diese Gestalt, und sie besonders, aus der „aufgerüttelten Zeit" zu erklären gesucht, indem er ihr einen napoleonischen Offizier zum Vater, eine spanische Nonne, die in abenteuerndem Leben verkommt, zur Mutter gab, indem er so die wilde Sinnlichkeit, die Unbildung, den Aberglauben, die Leidenschaftlichkeit, die Grazie des Kindes, das auch als Frau ein Kind (das „Witwenkind") bleibt, aus Herkunft und Schicksalen ableitete, aber trotz solcher Bemühung im realistischen Sinn und trotz aller eigentlich romantischen Anstrengung, das seltsame Geschöpf durch Wald- und Tanzszenen geheimnisvoll einzuschleiern, hat er doch keinen lebensvollen Märchencharakter geschaffen, von dem ein ähnlicher Zauber ausginge wie von Goethes Mignon, sondern nur eine konstruierte Gestalt, die auf den Leser kaum minder erkältend wirkt als auf den von ihrer Liebe verfolgten Hermann.

Jenes Bedenklichste aber in der Leistung und Wirkung Immermanns, wovon gesprochen wurde, liegt weniger in der Anfechtbarkeit einiger Charaktere als in dem Gewaltsamen und Intriguenhaften seiner Verknüpfungen. Da Flämmchen

Hermanns Liebe nicht zu gewinnen vermag, verführt sie den auf künstliche Weise in eine Art von Betäubung Versetzten, indem sie sich ihm im Dunkel der Nacht für Johanna ausgibt. Diese Vereinigung erscheint dem Getäuschten fast sogleich als Entweihung eines reinen Bundes, und als er dann erfährt, daß Johanna nicht nur seine schwesterliche Freundin, sondern buchstäblich seine Schwester ist, verfällt er der Verzweiflung und bald jenem Wahnsinn. Läßt man nun selbst außer acht, wie bei der völligen, von Immermann betonten, physischen Gegensätzlichkeit der beiden Frauen, die sich auf jedes Maß, jeden Ton, jede Regung erstreckt, die Täuschung Hermanns fast eine Unmöglichkeit ist, so bleibt doch die Basierung des Einschneidendsten auf einem brutalen Zufall ungemein illusionsstörend, ich meine eine äußerste Beeinträchtigung der daraus resultierenden Tragik, die sich nun eben nicht auf Notwendigkeit aufbaut. Und dies ist nicht das einzige Zufällige in dem breiten Romangewebe; wohl läßt sich die Väterwirrnis, die Hermann, den scheinbaren Sohn des Bremer Senators, an den Herzog und Johanna knüpft und Ferdinand, den scheinbaren Sohn des Fabrikherrn, mit dem gleichen Adelsgeschlecht verbindet, als das vielleicht unumgängliche Motiv einer Zeit erklären, die das Prinzip der Legitimität bekämpfte und die innerliche Nichtigkeit der Kluft zwischen Adel und drittem Stand zu erweisen suchte, aber Immermanns Handlung baut sich im Wesentlichen doch darauf auf, daß Hermann die Lektüre der seine Abkunft enthüllenden Briefe aus einer vagen Stimmung unterläßt, trotzdem ihm die Anweisung des verstorbenen Vaters oder Pflegevaters dringendste Veranlassung dazu bietet. Der ihm zu nüchtern dünkenden Alltäglichkeit wollte Immermann offenbar durch außerordentliches Geschehenlassen entgegenwirken, er gründete das Außerordentliche auf Zufälligkeiten und stellte diese so in den Dienst des Romantischen. Und hiermit wirkte er nun so verderblich auf einige nachfolgende Autoren, weil diese, was bei Immermann nur ein und der schwächste Teil romantischer Betätigung war, mehrfach als Romantik schlechthin nahmen und sich romantisch dünkten, wenn sie zeitgeschicht-

lichen Themen durch Zufall und Intrigue Spannung verliehen.

Für seine eigene Person überwand Immermann die Mängel der „Epigonen“ in dem genialen „Münchhausen“. Indem er hier entschieden den Boden des Lügenmärchens betrat und die Gesamtheit der Zeitschwächen durchweg in unmöglicher Steigerung schilderte, brauchte er es auch mit der Wahrscheinlichkeit einzelner Handlungen und Verknüpfungen nicht ängstlich genau zu nehmen. Ist es doch das Wesen des Märchens, seine Illusionskraft nicht aus der Realität des Dargestellten zu ziehen, ja selbst und mit Vorliebe den Grundgesetzen der Kausalität zu widersprechen und sich einzig auf die Wahrheit des psychischen Kerns und die Stimmungsgewalt der bunten Hülle zu stützen — woraus denn hervorgeht, daß das Märchen nur dem echten und großen Dichter gefügiges Instrument ist. So durfte es Immermann wagen, den Nußknackergötzen seiner Emmerenzia und dessen Realisierung im jungen Münchhausen darzustellen, so durfte er das Liebesirren des gealterten Freifräuleins zwischen dem Lügenmeister und seinem derben Diener Karl Buttervogel über die Grenzen jeder Möglichkeit fort ausspinnen, denn die zugrunde liegenden seelischen Motive der verstiegenen Empfindsamkeit und einer in sittlicher Hinsicht skrupellosen Eitelkeit, die zum Teil als ererbte und gewissermaßen legitim gewordene Unmoral halbwegs Entschuldigung findet — das alles stimmte in allgemein menschlicher wie in zeitgeschichtlicher Beziehung, und an die Unmöglichkeit der erzählten Ereignisse lachenden Glauben zu erwecken, war eben die hier wirkende Gestaltungskraft stark genug. Den gleichen Weg durfte Immermann jedem analogen Thema gegenüber einschlagen und also Emmerenzias Vater auf den neuen Glanz des Fürstentums Hechelkram und seiner Kronratstellung daselbst warten und auf den Erfolg der Münchhausenschen Luftsteinfabrikation hoffen lassen, den Schulmeister Agesel über der neuen wissenschaftlichen Lehrmethode in die Agesilausrolle und Irrsinn treiben, den verdienten Offizier des Rheinbunds und der Befreiungsarmee zur Doppelexistenz in einer preußischen

und einer napoleonischen Behausung führen, die unbefriedigten Genies auf dem Gebiete der Politik, der Philosophie und der Dichtung an die Fersen ihres prophetischen Lehrers Münchhausen heften, Münchhausens Jugendleben unter den tugendhaften hellenischen Böcken und Ziegen und deren moralische Bemühungen um die Mistkäfer-Veredlung schildern, Münchhausens künstliche Erzeugung geheimnisvoll andeuten und ihren Nimbus dann wieder auf die bloße Existenz eines Hühneraugenwassers zurückführen. Ein besonderer Kunstgriff des Dichters lag hierbei darin, daß er die Erzählungen seines Münchhausen sofort als ungeheuerliche Lügen preisgab und somit indirekt für alles von dem mithandelnden „Schriftsteller Immermann" gewissermaßen dokumentarisch Dargestellte Glauben forderte. Eine Schwäche, die begreiflichste aber, ist in der allzu breiten Ausführung der auf Literarisches bezüglichen Satiren zu sehen. Wenn die Verspottung Kerners in einem ganzen Buche geschieht, so wirkt die Länge des Münchhausenschen Manuskriptes nicht bloß auf das Publikum im Roman selbst niederschmetternd; nicht minder erfährt die Verhöhnung Raupachs durch ihre Breite Schädigung, während andererseits die Parodierung jener kleinlichen Art historischen Dichtens, die „nicht einmal den ehemaligen kurhessischen Zopf" verloren gehen läßt, durch ihre größere Knappheit an Reiz gewinnt und unter der Fülle von Einzelsatiren keine wirksamer ist als die auf das wuchernde Kokettieren mit Hegelscher Bedeutsamkeit, weil sich Immermann hier mit diesen zwei Sätzen, dem Schluß seiner historischen Novelle, begnügt: „Nachdem die sechs Brüder solchergestalt wieder in das Für-sich-sein getreten waren, vollendeten sie ihre reale Existenz durch wechselseitige Herstellung von sechs schlechthin gesonderten Zopfindividualitäten. Hiemit hatte das Ereignis seinen Kreis absolut mit Inhalt erfüllt, war der Begriff des Vorfalls zum Von-sich-wissen gekommen, oder deutlicher zu reden, das Ding hatte nun ein Ende". Wirksam freilich nicht bloß auf den uninteressierten Leser, sondern auch auf Schriftsteller, die aus solchen Rügen Belehrung ziehen können, ist gerade diese Satire erst spät geworden.

Gutzkow, der so vielerlei Anregung von Immermann empfing, hat die unnötige Beschwerung der Rede noch in den „Rittern vom Geiste“ durchaus nicht gänzlich vermieden.

So viel Wertvolles aber auch in den Münchhausensatiren steckte, so hätte diese Dichtung doch nur ein Skizzenbündel, kein einheitliches Kunstwerk ergeben, wenn nicht zu allem Negieren ein Positives getreten wäre. Man hat die Bedeutung der „Oberhof“-Erzählung für sich sowohl wie für die Totalität des Romans immer anerkannt. Aber die Bindung des positiven und negativen Teils ist doch wohl erst von Harry Maync (in seiner Immermann-Ausgabe von 1906 im Bibliographischen Institut) tiefer erfaßt worden. Lisbeth, das Findelkind der Schloßbewohner, die Tochter Emmerenzias und Münchhausens, kommt beim Einziehen von Schloßrechnungen auf den Oberhof, dort weilt inkognito als Gast und ebenso freiwilliger wie ungeschickter Jäger der junge Schwarzwälder Aristokrat, der seinem Beleidiger Münchhausen auf der Spur ist, Oswald und Lisbeth finden sich in der bäuerlichen Umgebung, und so können eben, hieß es früher, die getrennten Ströme der Dorf- und Schloßhandlung, des Positiven und des Negativen, zusammenfließen. Allenfalls stach als ernstere Kittung hervor, daß der Bauer aus seinem Standesgefühl heraus die Verbindung zwischen der elternlosen Lisbeth und dem jungen Menschen, dessen hohe Abstammung er errät, zu hintertreiben bemüht ist. Aber von ungleich tieferer und entscheidenderer Bedeutung ist doch dies. Oswald, der mit dem Besitzer des Oberhofs sympathisiert, weil der Bauer „Standesmensch wie der Aristokrat“ ist, der als freidenkender Jüngling die bürgerliche Geliebte gern heimführen wird und den daraus entstehenden Kampf mit seiner Umgebung nicht scheut, prallt verzweifelnd zurück, als sich ihm der Fluch des Lächerlichen offenbart, der auf Lisbeths Abstammung lastet. Und es bedarf seines ganzen Liebesgefühls, um dieser Verzweiflung Herr zu werden. Sollte hier nicht die eigentliche Bindung zwischen dem Positiven und Negativen des Romans liegen? Und sollte dieser Entwicklung nicht symbolisches Bedeuten zukommen? Aus Lüge und Überspannt-

heit, aus lächerlicher Vermorschtheit und Lebensunfähigkeit wächst Lisbeth hervor, das Kind verhöhnter Menschen, aber dennoch rein und gesund, bestimmt, in ihrem Bunde mit Oswald am Werden gesünderer Zeiten mitzuschaffen. Die Zukunftshoffnung ist Lisbeth und zugleich die Entsühnung eines Geschlechtes, das bei aller Schwäche und Lächerlichkeit doch ihr das Leben geschenkt hat. Wo sich das Mädchen und der Jäger zusammen an der aus Moder aufblühenden Waldblume erfreuen, tritt diese Symbolik am deutlichsten zutage . . . . Willkürliches Ausdeuten darf das nur nennen, wer unbeachtet läßt, wie stark das romantische Element der derben Nüchternheit der Oberhofschilderung beigemischt ist, wie sehr hier auch sonst dem realen Bedeuten das symbolische zur Seite steht. Es sei an den Überschwang in allen Gefühlen Oswalds erinnert, an das typisch-romantische Spessartmärchen, das er der Geliebten erzählt, vor allem aber an die Grenzenlosigkeit der Empfindungen, die der sonst so nüchterne Hofschulze dem Schwerte Karls des Großen entgegenbringt, jenem wertlosen Eisen, das er als Herr des heimlichen Bauerngerichts zum Zeichen seiner Würde führt. Es besteht freilich ein wesentlicher Unterschied in der Behandlung dieser Symbolik und der von Lisbeth ausgehenden. Denn während in der Geschichte des Mädchens dem höheren Bezuge keine Worte geliehen werden, unterzieht sich Immermann in der Bauernsache sogar doppelt der Arbeit des Ausdeutens. Nicht nur der Hofschulze erklärt, wie er in der Ausübung der Gerichtsbarkeit den Ausdruck männlicher Selbständigkeit und bäuerischer Freiheit, in dem Schwerte wiederum das Zeichen der freien Gerichtsbarkeit gesehen habe, sondern auch der Diakonus deutet das Verhalten des Hofschulzen noch einmal aus und findet höhere Worte und weitere Bezüge dafür als dieser selber. Vielleicht glaubte Immermann solches Ausdeuten des Symbols dem positiven und realistischen Sinn schuldig zu sein, in dem er die übrige Darstellung der Bauernbräuche und -feste hielt. Das ausgedeutete Symbol jedenfalls war es, an das sich Immermanns Nachfolger im Zeitroman, der durchaus Realist sein mochte und das Symbol doch

nicht entbehren konnte, an das sich Gutzkow ausschließlich hielt.

Konnten diesem nun aber die „Epigonen“ in ihrem Zusammenhang mit allen guten und bösen Eigenschaften fruchtbar werden, so vermochte er und vermochten alle anderen Nachfolgenden aus dem so viel bedeutenderen „Münchhausen“ nur einzelne Anregungen zu ziehen. Eben weil dies Werk bedeutender und origineller war. Auf so eigenartigen und geheimnisvollen Pfaden konnte nur Einer gehen, das war kein für nach ihm kommende Wanderer entdeckter Weg. Deshalb, wie gesagt, bedeutet der „Münchhausen“ für Immermann selber ein Hinauskommen über die „Epigonen“, für das Gesamte der deutschen Literatur aber nur ein isoliertes Einzelwerk, das nicht oder doch keineswegs in annäherndem Grade ein Muster nachfolgender dichterischer Produktion wurde wie die minder glänzenden „Epigonen“.

Der nächste wertvolle Zeitroman, der sich an die Immermannschen Schöpfungen reiht, sich auf sie stützt, erscheint elf Jahre nach dem „Münchhausen“. Die Pause konnte nicht geringer sein, sie entspricht dem deutschen Revolutions-Jahrzehnt. Da mochte die Epik des Jeremias Gotthelf, eines der Zeitbewegung unwirsch fernstehenden Mannes, erscheinen — wer das Herz hatte, Zeitromane zu schreiben, konnte damals keine verfassen. Der leidenschaftlichen Bewegung der Epoche wurden gelegentliche Andeutungen auf dem Theater, wurde vor allem und fast ausschließlich der unmittelbare lyrische Erguß gerecht. Gewiß ist es irreführend, wenn Chr. Petzet in seiner „Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840—1850“ diese Produktion so recht erst um 1840 einsetzen läßt, und auch der Einleitungs-Hinweis auf den Wiener Spaziergänger von 1831 berichtigt diesen Irrtum nur teilweise: denn die deutsche politische Lyrik war in dem Augenblick geboren, wo Arndt sein „Vorwärts, vorwärts! rief der Blücher — Rückwärts klingt ein Klang der Hölle“ schrieb und die „Freien Stimmen frischer Jugend“ wider den „Kamptz- und Schmalzgesell, Beel- und Kotzebue“ eiferten. Sie ruhte von da ab keinen

Augenblick in Deutschland und sang von Burschen und Demagogenriechern, von Hellenen und Polen, von allem, was man in Laubes und Immermanns Zeitromanen an politischen Motiven gefunden hat. Aber mit dem Jahre 40 allerdings vereint sich plötzlich zum Fluß, was vorher in einzelnen schmalen Streifen rann, und nun schwillt der Strom der politischen Lyrik sehr rasch so mächtig an, daß er gewissermaßen alle anderen Gattungen der Zeitdarstellung in sich hineinreißt und so denn auch durch manches unlyrische — epische, rhetorische, journalistische — Element an vielen Stellen getrübt wird. Herweghs leidenschaftliche Gärung, Strachwitz' balladisches Zürnen rauscht vorüber, melodische Milderung geht von dem sanfteren und doch so festen Geibel aus, in Freiligraths ungeheuren Kampfgesängen erreicht der hunderttönige dichterische Aufruhr seinen Höhepunkt — dann, nach glücklosem Blutvergießen, wird es um das Jahr 50 fast plötzlich still, und nur der alte Arndt, der ein Menschenalter zuvor das erste Wort von innerer Freiheit gesprochen, singt, wo alle verzweifeln, in leidenschaftlicher Hoffnung von einer künftigen Einholung des deutschen Kaisers durch „Frankfurt", durch ein freies Parlament also. Nun ist die Zeit gekommen, wo der Dichter, der teilnehmend die Revolutionsjahre durchlebt hat, das epische Facit der abgelaufenen Epoche ziehen, sich episch mit der Zukunft auseinandersetzen darf. Die Jahre 1850-51 bringen Gutzkows „Ritter vom Geiste".

Die entschieden encyklopädische Absicht der Gegenwart, ihrem Gewordensein und ihrer Zukunftshoffnung gegenüber gibt sicher den Hauptgrund ab für die neunbändige Unförmlichkeit des Romans; auch die Freude am realistischen Detail — „ein ehrliches Daguerreotyp muß eine Fliege ebensogut wie das stolzeste Pferd treu wiedergeben", schreibt Heine 1854 in der „Lutetia"-Zueignung an den Fürsten Pückler-Muskau —, die Notwendigkeit, verwirrte Intriguen dem Leser wiederholt und rekapitulierend darzulegen, die Gewöhnung sich breit auszudrücken, die aus den Jahren stammt, in denen nur eine größere Anzahl von Druckbogen censurfrei war, der empört bestrittene und

doch wohl vorhandene Einfluß Sues, der Stolz auf die selbstgefundene scheinbar so neue Theorie des Nebeneinander trugen das Ihrige zu jener Aufschwellung bei. Der Keim des Gutzkowschen Romans ist offenbar in der zwischen Wilhelmi und Hermann in den „Epigonen" spielenden Maurerszene zu suchen, und ohne Pedanterie darf man vielleicht auch eine Ideenassociation von dem wichtigen Aktenschrank am herzoglichen Hofe Immermanns zu der schicksalsreichen Dokumententruhe Gutzkows hinüber walten lassen. Gutzkow entwickelt konsequent, was Immermann andeutet: den neuen Maurerbund mit einem politischen Inhalt — so konsequent, daß er bei dem leidenschaftlichen Versuch, sein Staatsideal zu verkörpern, mit Notwendigkeit jener im Eingang des Kapitels beschriebenen Gefahr der Rhetorik wieder und wieder verfällt.

Der Kern des berüchtigten Handlungswustes ist verhältnismäßig einfach und übersichtlich. Zwei Brüder, Dankmar und Siegbert Wildungen, Siegbert ein schwärmerischer, etwas weicher Maler, Dankmar eine kühlere Natur, scharfsinniger und handlungsfreudiger Jurist, nehmen gespannten Anteil am Leben ihrer Zeit und sind freiheitlichen Idealen ergeben. Den liberalen Standpunkt haben sie gewissermaßen ererbt, denn ein Ahnherr der Wildungen ist der letzte Meister der deutschen Johanniter gewesen, die Johanniter waren die Nachkommen der Templer, und in den Templern sehen die Brüder Wildungen zu Recht oder Unrecht, jedenfalls auf manche Überlieferung gestützt, die Freiheitshelden und -märtyrer des Mittelalters, die Vorläufer oder Begründer des Freimaurertums. So hat Siegbert den Flammentod des Ordensmeisters Jakob Molay in einem Gemälde verherrlicht, so gerät Dankmar in äußerste Erregung, als er im väterlichen Pfarrhause auf eine Truhe mit wichtigen Johanniterdokumenten stößt. Sie ergeben, daß der Papst bei der Säkularisierung der Ordensgüter einen wesentlichen Teil davon, um ihn wenigstens in katholischen Händen zu wissen, dem Ordensmeister Wildungen geschenkt, und daß dieser den Besitz seinen Nachkommen vererbt hat. Cedo propinquis equitibus . . . . beginnt der entscheidende Testa-

mentspassus, und wenn der Beweis gelingt, daß eques hier nicht den Sinn von „Ordensritter“ hat, sondern nur den des Ritters und Adligen schlechthin, so sind die armen Brüder Wildungen unweigerlich Erben eines großen Vermögens. Verjährt kann ihr Anspruch nicht genannt werden, da um die in Frage kommenden Liegenschaften seit Jahrhunderten zwischen der Hauptstadt und dem Staat prozessiert wird und also die Frage nach dem Besitzer noch im Flusse ist. Um die Schicksale dieser Truhe, ihres Aktenmaterials und des daraus erwachsenden Prozesses rotiert das Wesentliche der Handlung, und zwar derart, daß allem realen Geschehen zugleich symbolisches Bedeuten beigelegt wird. Dankmar führt den Prozeß vollkommen uneigennützig. Einmal sieht er in diesem Rechtshandel das Symbol des wider die Übermacht des Staates und der Kirche ringenden Individuums, zum andern eine Übertrumpfung und so ad absurdum-Führung überspannter Erb- und Legitimitätsbegriffe. Sodann soll der etwa erstrittene Gewinn nicht der brüderlichen Privatkasse zugute kommen, sondern einem Unternehmen, zu dem der so fühlbar gewordene Zusammenhang mit den Templern inspiriert hat, dem neuen Orden der „Ritter vom Geiste“. In den Beratungen, Stiftungs- und Weihereden dieser Ritter, die ihren Namen der „Harzreise“ verdanken, finden sich die bedeutendsten und fruchtlosesten Anstrengungen Gutzkows, seinem Staatsideal Körperhaftigkeit aufzuzwingen. Es läuft schließlich alles auf wohlgemeintes, nicht sehr klares Reden hinaus. Was an positiven Zielen des Ritterbundes bleibt, sind Einzelheiten, die auch wieder nicht alle völlige Klarheit besitzen. Man will „Schulen für freie Religionsbekenntnisse“ und Universitätsstipendien stiften, man will den etwa ins Gefängnis geworfenen Mitgliedern beistehen und will — dies ist das einzige Umfassendere, dafür aber um so weniger Klare — „die Kunst lehren und üben, Majoritäten zu bilden“, eine Kunst, die doch mit den Rechten der Individualität schlecht vereinbar ist. Daß es dem Dichter durchaus nicht auf die gänzliche Verkörperung seines Ideals ankommt, die ja doch eben eine Herabzerrung und Verengung des Überirdischen notwendig

in sich schließen müßte, das wird wiederum symbolisch an- und ausgedeutet. Nachdem die Truhe dem gegnerischen Anwalt in die Hände gefallen, nachdem dessen Schlauheit und Skrupellosigkeit den Prozeß fast gegen Dankmar entschieden, nachdem Dankmar dem Gegner die Beute wieder abgenommen, der freimaurerische Präsident des obersten Gerichtshofes ein salomonisches Urteil gefällt hat, nachdem Dankmars erkämpfte Million in neugestochenen Scheinen der Aktentruhe einverleibt worden und mit dieser eine abenteuerliche Reise bis vor das Tor der jungen Templerburg bestanden hat, geht das ganze Vermögen in einem Brande verloren. Und nun hält Dankmar in sich und seinen Bundesgenossen allen Zorn über den materiellen Verlust nieder, indem er noch einmal die Geistigkeit, das rein Ideelle der ganzen Unternehmung, das Symbolische seines Erbstreites hervorhebt: „Mit meinem Erbe war mirs immer wie mit einem Traume! . . . . Man bindet die jungen Bäume an einen Stab, den später ihr Wachstum und Gedeihen von selbst entfernt. So ist der Prozeß, der all unser Streben und Wollen emporhielt, ein solcher jetzt überflüssig gewordener Stab gewesen. Nur wenn die Kinder Geschichten noch nicht fassen, naht man sich ihnen mit Märchen."

Heinrich Houben hat auf die durch gleiche Quelle bedingten Ähnlichkeiten zwischen den „Rittern vom Geiste" und Zolas „Evangiles" hingewiesen. Ungleich wichtiger ist vielleicht ein anderer Punkt, in dem Gutzkow und Zola eng verwandt sind und doch auch entscheidend divergieren. Ich meine den Gebrauch des Symbols. Es ist gezeigt worden, wie sehr der jungdeutsche Schriftsteller seiner benötigt. Auch der naturalistische Franzose, dem man so oft das Kleben am Boden vorgeworfen, der selber sich so peinlich gehütet hat, den wissenschaftlichen Boden zu verlassen, ist niemals ohne das Symbol ausgekommen. Aber wie anders bedienen sich Gutzkow und Zola desselben Mittels. Bei Gutzkow ein ständiges Ausdeuten, ein peinliches Zuschneiden auf kindliche Fassungskraft. Zola dagegen schildert etwa im „Germinal" einen Zug streikender Arbeiter mit völlig realistischer Deutlichkeit. Dann plötzlich beleuchtet die

untergehende Sonne Weg und Menschen. „Alors, la route sembla charrier du sang, les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignant comme des bouchers en pleine tuerie . . . .“ Einige Damen und Herren, die den Zug aus ihrem Versteck betrachten, entsetzen sich. „C'était la vision rouge de la révolution.“ Dies ist eine Symbolik, die keiner weiteren Ausdeutung bedarf, die sich rein aus der Macht und Stimmung des real Dargestellten ergibt, es ist bei aller Verschiedenheit die gleiche wie die um Immermanns Lisbeth gehüllte, die eigentlich dichterische Symbolik. Sie lag nicht in Gutzkows Vermögen.

Aber was seinen Roman ärger schädigt, ist ein anderes. Sei es, daß Gutzkow die skizzierte Haupthandlung nicht für dicht- und festmaschig genug erachtete, die Gesamtheit des deutschen Lebens seiner Zeit darin einzufangen, sei es — und dies ist sehr viel wahrscheinlicher —, daß er, beeinflußt durch die schlimmste Eigenschaft der „Epigonen“, im Abenteuerlichen und Intriguenhaften das romantische Gegengewicht nüchterner Alltagsmalerei sah: jedenfalls überhäufte und verquickte Gutzkow die Haupthandlung in der unerträglichsten Weise mit Nebenmotiven und -begebnissen. Zwei Gruppen lassen sich hier herausschälen. Im Zentrum der einen steht der Oheim der Brüder Wildungen, der geniale, in seiner Jugend haltlose Heinrich Rodewald, der für das Leben dreier Frauen der höchsten Gesellschaftsklasse entscheidende Bedeutung gewinnt. Er ist der Geliebte der alternden Pauline von Harder, entzieht sich ihrer Tyrannei, um einen Liebesbund mit Amanda von Hohenberg einzugehen, der unbefriedigten Gattin eines landsknechtsartigen Generals, heiratet schließlich die Tochter Anna von Harders und flieht mit der unschuldigen Gattin nach Amerika, um in neuen Verhältnissen ein neues, reineres Leben zu beginnen. Geläutert kehrt er nach dem Tode der Frau mit seiner Tochter Selma zurück, um in Deutschland als Landwirt ins Große zu wirken und greift mehr katastrophal als fördernd in das Leben des Fürsten Egon, seines und Amandas Sohnes, ein. Die zweite Nebengruppe von Handlungen knüpft an ein zweites, niedrigeres Liebeserlebnis Pauline von Harders

an. Ein gewissenloser Abenteurer und schließlicher Falschmünzer wurde Rodewalds Nachfolger in ihrer Gunst; mit ihm erzeugte sie den hochbegabten, aber rasch verkommenden, halb geisteskranken Fritz Hackert. Auch Zeck flüchtet nach Amerika und kehrt geläutert wieder, auch er greift bedeutsam in das Schicksal seiner ehemaligen Geliebten und seines Kindes ein. Das alles ist weit ausgesponnen, und dazwischen und darüber rankt nun noch wuchernd ein fast unübersehbares Flechtwerk des Liebens, Hassens und vor allem Intriguierens der hundert Menschen, mit denen die Helden und Nebenhelden des Romans in Berührung kommen.

Welche Wirrnis der Namen und Verwandtschaften herrscht, mag eine kurze Zusammenstellung lehren; sie ist zur späteren Ermittelung der Fortschritte erforderlich, die Spielhagen etwa über seinen Vorgänger hinaus machte. Heinrich Rodewald tritt unter dem Namen Ackermann auf, er führt seine Tochter Selma als den Knaben Selmar ein, er hält lange Zeit Dankmar Wildungen für seinen Sohn Egon und stemmt sich daher leidenschaftlich der Liebe Selmas und Dankmars entgegen, weil ihm vor der Möglichkeit einer Geschwisterehe graut. (Die Blutsverwandtschaft zwischen Rodewald und Egon darf hier aber nicht Gutzkow zur Last gelegt werden; denn dabei ist wieder symbolische Absicht im Spiel, die gleiche wie bei Immermann im selben Falle. „Ich will“ sagt Egon, „die Sitte, das Gesetz, das ewig Bindende der Tradition im großen ganzen verteidigen und soll in mir selbst den Makel der nagenden Lüge fühlen? Ich soll die Karikatur eines Jahrhunderts spielen, das sich auf den ewigen Zusammenhang der Zeiten, den wellenförmig gleichen Strom der Überlieferung beruft und in sich selbst nur Lüge bärge?“) Der zweite Liebhaber Paulines, der Vater Fritz Hackerts, führt durcheinander die Namen Zeck, Baron Grimm und Murray. Ein vielgeschäftiger Jesuit treibt bald als Rafflard, bald als Silvester, bald als Barberini sein Unwesen. Der kommunistische Schwärmer Louis Armand entdeckt die seltsamsten Familienbeziehungen zu der Majorin Jagellona Werdeck, die wiederum durch romanhafte Jugendschicksale mit dem Maler Leidenfrost verbunden

ist, der auch Brüning heißt. Jagellona und Leidenfrost entdecken rechtzeitig enge Beziehungen zu einem Invaliden der Festung Bielau, wodurch die Befreiung des Majors ermöglicht wird. Und all diese Wirrnisse stehen in einem Roman, dessen ungeheure Ausdehnung, dessen Überfluß an Gestalten dem Autor die größte Klarheit zur obersten Pflicht gemacht hätte! Das mußte denn freilich den Genuß des Werkes bald und sehr beeinträchtigen.

Wenn man aber weiter das rasche Veralten der „Ritter vom Geiste" auch darauf zurückgeführt hat, daß Gutzkow vielfach mit halber Deutlichkeit auf Orte, Personen, Begebnisse seiner Gegenwart anspielte, so vermag ich dem nicht beizustimmen. Wie kann es den Genuß des Lesers verringern, wenn er nicht weiß, daß Sansregret Schloß Sanssouci vorstellt, die Fortuna das Krollsche Lokal in Berlin, Willings Fabrik die Borsig'sche bedeutet, daß zu Pauline von Harder die Gräfin Hahn-Hahn, zu Voland Radowitz, zu Gelbsattel Hengstenberg oder Bischof Eylert Modell gesessen haben, daß der humorvoll geschilderte Reubund einem im Jahre 48 wirklich vorhandenen Treubund nachgebildet ist?

Schlimmer für Gutzkows Roman — aber schlimm und unvermeidlich für jeden Zeitroman — ist ein anderes. Die dargestellten Verhältnisse haben sich inzwischen stark verschoben, aber doch nicht so entschieden geändert, daß man sie unter historischem Gesichtswinkel zu betrachten vermag. Für jeden Zeitroman tritt eine mehr oder minder dicht nachfolgende Epoche ein, in der die von ihm geschilderten Verhältnisse als schief und unwahr statt historisch richtig erscheinen. So scheint Gutzkow die Kluft zwischen Adel und Bürgertum zu übertreiben, und auch gegen seinen Nachfolger Spielhagen erhebt man diesen Vorwurf. Historische Gerechtigkeit läßt man nur dem völlig Entfernten, ganz von etwas Neuem Abgelösten widerfahren, unmittelbares Interesse wiederum bringt man nur dem unmittelbar Gegenwärtigen entgegen; das Dazwischenliegende erfreut sich weder der einen noch des anderen.

Es wäre nun zu denken, daß alle Fehler und Nachteile des Gutzkow'schen Riesenwerkes durch seinen beispiellosen

Reichtum an wirklich lebensvollen Charakteren paralysiert würden. Zeichnete Gutzkow doch hier Menschen jeder Schicht, jedes Berufes, jeden Alters und Geschlechtes, jeder Weltanschauung und Begabung immer scharf, oft meisterhaft, und wenn er seinen Parteistandpunkt in langen Reden zum Überdruß darlegte, so enthielt er sich im Charakterisieren wohl aller Parteilichkeit. Bequeme Einfarbigkeit ließ er nur dreimal walten: in dem vollkommen ruchlosen Wesen des Jesuiten und der Helfershelferin Pauline von Harders und in Selmas vollkommener Mädchenhaftigkeit. In allen anderen Fällen malte er durchaus den Menschen „mit seinem Widerspruch". Bei dieser Fülle zu verweilen, heißt nun zwar nicht etwa das Arsenal zeigen, aus dem Spielhagen bequeme und reichliche Entlehnungen machte, wohl aber die Galerie, an deren Gemälden er sehr vieles für seine eigenen Porträts lernen mußte und tatsächlich gelernt hat. Die Analyse muß das kunstvolle Fädengewirr, das von den Brüdern Wildungen ausgehend allmählich den Mittelstand, den Adel, den Hof, aber auch das niedere Volk und die niedrigsten Existenzen in die Handlung einknüpft, gegen eine gerade vom Herrscher zu Bettler und Dirne hinabführende Linie vertauschen.

Den romantischen König selber hat Gutzkow nur wenig hervortreten lassen; er schildert ihn bei dem huldreichen Überfall des Hofes auf das Landhaus des alten Gerichtspräsidenten v. Harder. Der weltabgekehrte, um die Erforschung der Tierseele bemühte Greis ist nicht minder schwärmerisch gerichtet als sein König, aber diese beiden Charaktere bilden den äußersten Kontrast: Harder, der Sohn des human gestimmten achtzehnten Jahrhunderts, der nur in seinem Freimaurertum zur Mystik neigende, findet kein Verhältnis zu dem neuen Herrn, dem in der Anschauung alles Mittelalterlichen wohl ist, der sich „aus Dämmerung schwache haltlose Spinnwebenpolitik" bereitet. Ausführlicher wird man mit dem ersten Ratgeber und Freunde des Königs bekannt gemacht, dem General Voland von der Hahnenfeder, der, heißt es, ohne die Furcht, als Nachahmer Bischofswerders zu erscheinen, gewiß auch Geister

zitiert haben würde, „denn er hätte sicher gesagt, wir wissen, daß das Lüge ist, was wir sehen, aber unser Schauer, unsere Erwartung, unser Zittern über das Mögliche ist keine Lüge, und die Dämmerung ist die eigentliche Poesie des Geistes.“ Wo auf Dämmerstimmungen ein so großes Gewicht gelegt wird, kann der Einfluß der Kirche nicht fehlen, und so ist Probst Gelbsattel ein mächtiger Mann im Staate. Mit kräftigen Strichen zeichnet Gutzkow, wie sich hier Protestantismus mit einer guten Dosis jesuitischen Katholisierens, Kirchlichkeit mit politischem Machtgefühl, Salbung mit dem Tone des Weltmanns, des Gelehrten und Kunstfreundes verträgt. Dabei wird Gelbsattel ohne eigentliche Feindseligkeit, ja mit einem gewissen bewundernden Humor dargestellt. Eine wirkliche Bewunderung fehlt bei Gutzkow nie, wenn von den Jesuiten die Rede ist; selbst dem durchaus bösen Rafflard bleibt sie nicht ganz vorenthalten, und die Institution des Jesuitenordens nimmt sich der Bund der Ritter vom Geiste kaum weniger zum Vorbild als die alten Templer. Ein wenig schärfer satirisch wird die Charakteristik Gutzkows, wo er die Geschäftigkeit schildert, durch aufdringliche Frömmigkeit bei Hofe in guten Geruch zu kommen. Sie stellt sich typisch in der Gestalt der quecksilbernen Frau von Trompetta dar, die mit ihren Sammlungen und Veranstaltungen zu wohltätigen Zwecken der Gesellschaft zur Last fällt. Dagegen findet Gutzkow die liebenswürdigsten Züge, wo er aufrichtige Verehrung des alten Staats- und Kirchengefüges, wirkliche Liebe zur Person des Herrschers zu zeichnen hat. Das blonde Fräulein von Flottwitz mit den vielen Brüdern Offizieren, mit der religiösen Hingebung an den König, mit dem heiligen Eifer für den Reubund und dem heiligen Bekehrungseifer Dankmar gegenüber, den sie liebt und für einen politisch und sittlich Verirrten hält, ist bei aller Enge und gelegentlichen unbewußten Komik immer und durchaus der Sympathie des Lesers gewiß, und hierin hat der Autor, dem man so oft die eigentliche Dichtergabe abstreitet, gewiß wahrhaft Dichterisches geleistet. Etwas leichter mußte ihm die Wahrung der Objektivität in der Charakteristik Pauline von Harders fallen, denn wie er ihr

Jugendverhalten zum Teil aus der Zügellosigkeit einer früheren Zeit erklärt, so begründet er ihre Herrschsucht dem Fürsten Egon gegenüber im wesentlichen mit dem leidenschaftlichen Tätigkeitsdrang einer durch die gegenwärtigen Verhältnisse mattgesetzten rastlosen Natur. Diese Frau vermag die neue Mode der Frömmigkeit und Tugend nicht mitzumachen, die Zeit des Liebens ist für sie vorüber, als Schriftstellerin sich zu betätigen mißglückte ihr, sie möchte am Hofe eine Rolle spielen und sieht sich ausgeschlossen. An ihrem Mann, der im karikierenden Stil als beschränkter Höfling gezeichnet ist, hat sie keine Stütze; sie muß sich ihre Stellung aus eigener Kraft erobern und weiß, daß ihr jede Zukunftshoffnung abgeschnitten ist, wenn man von ihrem Vorleben erfährt. Diese Gefahr aber ist nun in drohendste Nähe gerückt, denn Egons Mutter hat Memoiren hinterlassen, in denen die frommgewordene gewiß nicht nur der eigenen Jugendverfehlungen reuig gedenkt. Indem nun Pauline nach wildestem Hin und Her der Intriguen sich in den Besitz der inhaltsschweren Blätter setzt, wendet sie nicht nur die Gefahr von sich ab, sondern kommt mit dem gleichen Schlage an das Ziel ihrer Wünsche: sie beherrscht oder glaubt doch den allmächtigen Minister zu beherrschen, dessen Abstammungsmakel ihr bekannt ist. Und hier ist nun in der Peinlichkeit des Intriguengewirrs ein dichterischer Lichtpunkt. Es ist nicht die Furcht vor äußerer Schande, was Egon gegen Pauline schwach macht, was ihn aus Schwäche heraus zu reaktionärer Strenge, zum Abfall von seinen volksfreundlichen Ideen treibt. Sondern ein besseres, tieferes Angstgefühl macht ihn so haltlos und schroff, das Entsetzen eben über die in seiner Abstammung sich dokumentierende Unwahrheit der überkommenen Ordnung, in der er das Feste sah, und der er auf volksbeglückende Weise dienen wollte. Freilich schwächt und verdunkelt Gutzkow dieses tragische Moment in Egon durch ein zweites für sich bestehendes. Egon, der in Frankreich als Tischler unter dem Volk gelebt hat, der anfangs auch in seinem väterlichen Palast mit dem kommunistischen Schwärmer Louis Armand freundschaftlich verbunden bleibt, dessen nur etwas

dogmatische Überzeugung von der Würde der Arbeit und des arbeitenden Volkes gar nicht so weitab steht von den Ansichten der Ritter vom Geiste, der seine Regierungswirksamkeit mit dem festen Vorsatz übernimmt, seinen Idealen Geltung zu verschaffen — Egon täuscht sich über die Macht der Verhältnisse, in die er sich begibt; er will mit ihnen paktieren, und sie unterjochen ihn. Dieselbe Tragik, in einer Hinsicht reiner herausgearbeitet, in einer andern desto schlimmer verdunkelt, wird sich in Spielhagens „In Reih und Glied" wieder ergeben, wohin überhaupt die entschiedensten Beziehungen von den „Rittern vom Geiste" hinüberspielen. Eine zu große Motivbelastung hat Egon auch im Punkte der Liebe erfahren. Er ist nach einem idyllischen Liebesbund mit Armands Schwester in ein leidenschaftliches Verhältnis zu Helene d'Azimont geraten, die Gutzkow nicht ohne Humor als eine in der Selbstverständlichkeit ihres Verhaltens sozusagen tugendhafte Sünderin zeichnet, und die ihm wieder Gelegenheit bietet, eine ganze Gruppe eigentümlicher Charaktere, ihre aus langem Phlegma in späte Hitze übergehende Schwester, ihre drollig überspannte, ernstlich bildungsfähige Nichte im Backfischalter, den geistvollen in der Welt umgetriebenen Baron Dystra, zur Bereicherung seiner aristokratischen Porträtsammlung heranzuziehen. Egon befreit sich gewaltsam von Helene, um ganz seiner Wirksamkeit zu leben, er bedarf einer repräsentierenden Gattin und heiratet die schöne und geistvolle Melanie Schlurk, die den Fürsten, nicht den Menschen in ihm sucht, die sein Herz unberührt und der großen Aufgabe unentfremdet lassen soll. Das Verhältnis dieser beiden Menschen ist aber einerseits so schillernd gezeichnet, daß man an Egons Kälte Melanie gegenüber nicht immer zu glauben vermag, und andrerseits nimmt später Melanies fruchtloses Bemühen, als wahrhafte Gattin den Menschen in Egon zu sich herüberzuziehen, ablenkend viel Interesse in Anspruch. Dieser weibliche Charakter ist mit einer großen Folgerichtigkeit durchgeführt, und weder der Einfluß der Umgebung noch der der Vererbung wurde außer acht gelassen. Melanie ist das kluge und genußsüchtige Kind ihres

klugen und epikuräischen Vaters, ihr Gewissen ist so wenig eng als seines, auch sie kann hinabgleiten, wenn die Gelegenheit sich bietet, aber von eigentlicher Schlechtigkeit trennen Vater wie Kind einige angeborene Gutmütigkeit und sehr viel Geschmack, der im Gesellschaftsleben ausgebildet ist. Das Herz darf mitsprechen, Melanie hat eine starke Neigung zu Dankmar, der Justizrat ernsthafte Liebe für seine Familie, verständiger Egoismus pflegt bei beiden die Gefühle des Herzens zu unterjochen, zuletzt siegt aber bei Vater und Tochter — man möchte sagen: eine Art ästhetischen Anstandsgefühls, indem Melanie es eben ernst nimmt mit ihrer Pflicht als Gattin und der Justizrat, nachdem er endgiltig verspielt hat, seinem Leben ein Ende macht. Was dem sehr geistreichen Epikuräer bis zuletzt einige Sympathien des Lesers erhält, ist eine große Aufrichtigkeit, die, wenn es sich irgend ohne Nachteil vermeiden läßt, weder andere noch sich selbst belügt. Dadurch zeichnet sich Schlurk aufs vorteilhafteste vor den Männern aus, mit denen ihn Geschäfte und Neigungen zusammenführen, vor dem liberalen Phrasenmacher Justus etwa, vor Probst Gelbsattel, vor dem wirr begehrlichen Pfarrer Stromer, der eine gedrückte Frau und verkommende Kinder in der dörflichen Pfarre zurückläßt, um als hauptstädtischer Schriftsteller christlich-socialen Anstrichs eine Rolle zu spielen und sich an den eigenen, immer nur anempfundenen Worten zu berauschen. Den Geistlichen jeder Schattierung zu zeichnen, ist eine besondere Gabe Gutzkows; so stellt er neben den zielsicheren Gelbsattel und den wirren Stromer den rechtlichen, aber starrsinnig rationalistischen Ruthard und den rein menschlich gestimmten, innigen Oleander. Nur diesen erachtet er der Gemeinschaft mit den neuen Rittern vom Geiste würdig. In die Nähe des Bundes stellt Gutzkow die beiden Geläuterten, Rodewald und Zeck, doch so, daß der ehemalige Verbrecher, dem es nicht gegeben war, sich zu freier Menschlichkeit durchzuringen, sondern nur zu einem zwar liebevollen, aber doch eifernden Bibelglauben, von dem für Zecks Sohn Hackert keine rettende Kraft, für eine arme, gewaltsam zu bekehrende Dirne der Tod ausgeht — daß

der einmal zu tief gesunkene Zeck sich selber von der edlen Gemeinschaft ausschließt und späte Sühne auf sich nimmt. Als eigentliche Ritter werden neben den Brüdern Wildungen und Louis Armand der Maler und Techniker Leidenfrost, der im Grunde nur Kontrastwert zu dem rein künstlerisch gestimmten Siegbert und dem von niedriger Sinnlichkeit geleiteten Maler Heinrichson besitzt, und der stärker hervortretende Major v. Werdeck genannt, der sein unstandesgemäßes Verhalten teuer bezahlen muß. Nicht so teuer freilich wie sein fast unschuldigerer Untergebener Heinrich Sandrart. Der junge Unteroffizier, der Sohn eines reichen stolzen Bauern, weiß wenig von den Prinzipien, um die gekämpft wird, er möchte nur seinen geliebten Major aus der Gefangenschaft befreien und büßt hierfür durch die standrechtliche Kugel. Das halbbewußte und unbewußte Volk, dem Sandrart angehört, sucht Gutzkow in Land und Stadt zu schildern. Bei den ländlichen Bildern ist seine Hand unsicherer: die Einfalt des Försters Heunisch scheint übertrieben, und die Sippe der dörflichen Zecks ist allzusehr ins schauerlich Verbrecherische gezerrt. Ungleich glücklicher malte Gutzkow die „Brandgasse 9“, in der er seine sämtlichen Proletariertypen ansiedelte. Da regiert der jämmerliche Portier und Polizeispion Mullrich mit seiner würdigen Gattin, da wohnt, den Besuchern der Tanzsäle und der Polizei wohlbekannt, Heinrichsons Opfer, die Maler-Auguste, da sorgt Luise Eisold, aufrecht gehalten von socialistischer Schwärmerei, die aus halbverstandener Roman- und Zeitungslektüre Nahrung zieht, für die kleinen Geschwister, die schon durch Zeitungsverkauf zum Verdienst beitragen, und den großen Bruder in der Willingschen Maschinenfabrik, dem industriellen Unternehmen, das Gutzkow schon mit freundlicheren Augen ansieht, als Immermann tat, das aber auch er noch nicht dichterisch darstellt. Man hat die Schilderungen aus der Brandgasse gewiß mit Recht naturalistische genannt, und Proelß weist ausdrücklich auf den Naturalismus der achtziger Jahre hin. Gerade aber weil man für diese moderneren Produktionen gern den Namen Naturalismus gebraucht, möchte ich ihn für die entsprechenden Ab-

schnitte bei Gutzkow vermieden wissen. Denn ein Wesentlichstes unterscheidet den Jungdeutschen von den Späteren: sie zeichnen oder suchen nach Zolas grandiosem Vorbild die Masse zu zeichnen, während Gutzkow am Einzeltyp haftet. Er kann die Masse noch nicht zeichnen, braucht sie auch nicht zu schildern, weil sie in seinem Gesichtskreis noch nicht existiert; man wird Spielhagen daran scheitern sehen, daß er sie noch nicht zu schildern vermag, wo sie bereits da ist und gemalt werden müßte. Aber ein Nachteil erwuchs doch auch schon für Gutzkow aus der fehlenden Zusammenballung. Es ist gezeigt worden, wie Zola aus dem Bilde der Masse heraus das Symbol des gepeinigt sich aufbäumenden Volkes gewinnt; Gutzkow, dem dieser Ausgangspunkt fehlt, und der doch auch vom Symbol nicht lassen kann, bringt etwas viel Willkürlicheres und Unanschaulicheres zustande. Der Somnambule Fritz Hackert, der in dumpfer Begehrlichkeit, halb herabgedrückt und halb verbildet, seine guten Anlagen, sein Menschentum in den Schmutz zerrt, der auch die sühnende, schließlich mit dem Leben bezahlte Tat nur zum Teil aus reinen Motiven leistet — er soll die Verkörperung der dumpfen Masse bilden. So eigenartig diese krankhafte Natur als Individualität dargestellt ist, so wenig vermöchte man auf ihre symbolische Bedeutung zu kommen ohne den ausdrücklichen Hinweis darauf, der wiederum durchaus nicht befriedigen kann.

Die angeführten Charakteristiken sind mir als die wesentlichsten erschienen; alle Charaktere des Buches sind damit durchaus nicht aufgezählt, und auch die Nebenfiguren, wie der Stallmeister Lassally, der Garteninspektor des Herrn von Harder, der Arbeiter Danebrand, Diener, Kutscher, Zofen usw. führen ihr eigenes Leben. Wie gesagt, man sollte meinen, daß so viel psychologischer Gehalt über die Schwächen der Handlung hätte triumphieren müssen. Wenn das nicht der Fall ist, so liegt die Schuld daran, daß Gutzkows Roman auch noch in einem anderen als dem bisher gemeinten Sinn eine Encyklopädie darstellt: er ist encyklopädisch zu nennen in Bezug auf Unart und Ungepflegtheit des Stils. Die furchtbare Flüchtigkeit, mit der der gehetzte Autor zu arbeiten

pflegte, mag es erklären, daß er am Schluß vielfältig ineinandergeschachtelter Sätze eine ganze Schleppe von Verben ausbreitet. „Das gibt ja etwas für die Kinder, fiel jetzt die schweigsame Fürstin, die nichts von solchen ernsten Dingen, mit denen General Voland den Hof zu faszinieren wußte, kannte, lachend ein.“ Sodann setzt Gutzkow ohne jedes Gefühl für Spracheinheit neben das vollkommen Niedrige das Pathetischste. Wenn er von der Brandgasse redet, bedient er sich durchaus der Volkssprache und schreckt weder vor „muffig“ noch vor „quenglich“ zurück; aber er unterbricht seine Elendschilderungen in jedem Augenblick, um in hochtrabenden Worten seinem Mitleid und seiner sittlichen Entrüstung Ausdruck zu geben. Er hat überhaupt eine Vorliebe für das Hochtrabende, selbst dort, wo das Einfache bestimmt ausschließlich am Platze wäre. Dankmar, der als kühler Denker gezeichnete, ergeht sich in diesem Gedankenmonolog über Rodewald: „ . . . . Du hast nachgedacht, du hast gefühlt, gelebt, geliebt! Ich weiß schon alles . . . . ein Weib folgte dir und vergaß ihre Tränen in deinen Umarmungen, und dies Kind ist das Unterpfand dieses Schmerzes, das Denkmal einer Liebe, die sich noch im Tode bewährte . . . .“ Den stattlichen Monologen stehen die überaus langen und wohlgefügten Reden zur Seite, die hier eigentlich jeder in jedem Moment über jedes Thema zu halten vermag. Das bloß pathetische Reden wird aber weit in Schatten gestellt, wenn zum Pathos die Sentimentalität tritt und nun Jean Paulsche Erinnerungen ins Spiel kommen. Typisch für dieses Jean Paul-Element ist die Äolsharfe Anna von Harders, die unter anderem diese Gedanken in Dankmar weckt: „Wandle nun hin unter dem schützenden Sterne, den dir die Gottheit unter diesen Millionen Lichtern am Himmel dort aufgestellt hat und den du nicht kennst! Verknüpfe dir das Leben zu immer rätselhaftern Knoten, die du einst ungeduldig mit dem Schwerte wirst lösen wollen, und deren Fäden vielleicht plötzlich klar und unverwirrt in deinen Händen liegen, wenn dein Schutzgeist sich dir naht, vielleicht so auf einem Akkorde der Freundschaft schwebend, so auf einer kleinen nächtlichen Luftwolke des

Zufalls, so auf dem Mondenstrahl, der, wie da hinter den Tannen, so aus dem Auge der Liebe bricht! Gehe hin! Noch muß sich dir viel erfüllen, viel begeben! Aber vertraue! Siegbert und Dankmar Wildungen! Euer Genius spricht aus diesem Lufthauche der Äolsharfe im Tannenpark von Tempelheide!" Man füge zu diesem sentimentalen Pathos das um jeden Preis Geistreiche — „Die Pflicht, meine Herren," sagt der Major, „ist die Träne im Auge des Kriegers" —, und man kommt zu solchen Lächerlichkeiten wie etwa den Worten Egons: „Das erzähl' ich Ihnen, wenn Sie einmal abends in der Residenz auf meinen Polstern und Diwans sitzen werden und Ihnen unter dem Schimmer eines kostbaren Kronenleuchters, den mein Vater in ein liebliches Gewächshaus hat hängen lassen, wo hundert Spiegel die Blumen und Flammen widerstrahlen, eine Träne auffallen wird, die sich mit dem Glockenschlage Elf in mein umflortes Auge schleicht". Man muß sich diese ganze Stilistik des seine Zeit literarisch beherrschenden Schriftstellers vor Augen halten, um Spielhagens sprachliche Stellung zu verstehen, seine stilistischen Vorzüge zu würdigen, seine Mängel nicht zu hart zu verurteilen.

Und man wird in solcher Würdigung und nachsichtigen Beurteilung des unmittelbaren Gutzkow-Nachfolgers noch ein Beträchtliches weiter gehen, wenn man auch die zweite epische Riesenleistung Gutzkows in Betracht zieht, den „Zauberer von Rom", dessen endgiltige Buchausgabe fast mit dem Erscheinen der „Problematischen Naturen" zusammentrifft. Richard M. Meyer stellt diesen Roman offenbar über die „Ritter vom Geiste", indem er ihm in der „deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts" das „noch größere Thema" zuerkennt, das „von dem Boden des vaterländischen Zeitromans zu einer Schilderung bewegender internationaler Kräfte" sich ausweite. Es fehlt aber neben dieser gewiß zutreffenden Bemerkung der Hinweis auf eine Vergrößerung der Mängel, die mit der Erweiterung des Themas furchtbar Schritt gehalten hat. Zu den alten stilistischen Übeln ist jetzt ein neues getreten: die gelegentliche und gar nicht seltene Trockenheit des Tatsachenberichtes, der durch

Anmerkungen unter dem Text aktenmäßig erhärtet wird, als könne die Wahrheit einer Dichtung durch irgendetwas anderes als ihr eigenes Überzeugen bewiesen werden. Hinter dieser stilistischen Schwäche aber liegt eine sehr viel tiefere; denn aus dem ständigen Beweisenwollen geht doch hervor, daß der Autor seiner Sache nicht sicher ist, und die Unsicherheit wiederum wächst in diesem Falle aus den beiden gleich giftigen Wurzeln nicht völliger geistiger Vertrautheit mit allen Punkten des Themas und völliger Herzensfremdheit dem wesentlichsten Punkte gegenüber. Es war Gutzkows Plan, den Katholizismus darzustellen in seinem verderblichen Wirken und in seinen Möglichkeiten der Menschheitsförderung. In entsprechenden Teilen sollte die Handlung offenbar aus dem Privaten ins Staatliche, aus Deutschland hinaus nach Österreich und Italien vorwärtsdringen. Sie sollte den Machtkampf eines unwürdigen Klerus, das Leiden und die Sehnsucht humaner Katholiken, den schließlichen Sieg katholisch-frommer Humanität malen. Dies war die Absicht — zur Ausführung kam etwas ganz anderes. Einmal klammerte sich die Handlung überlang an deutsche Privatverhältnisse, streifte die österreichischen Zustände nur sehr flüchtig und wurde auch den italienischen nur zum kleinen Teil gerecht. Dabei schuf Gutzkow, vielleicht als Gegengewicht der vielen rein politischen Abhandlungen, vielleicht auch um die „Ritter vom Geiste" zu übertreffen, ein Gewirr von Intriguen und Verbrechen, dem gegenüber die Begebnisse des vorigen Romans harmlos erscheinen. Die Phantasie des Autors vermochte trotz aller Anstrengung keine eigentlich neuen Wege mehr einzuschlagen und übertrieb nun, um nicht zu wiederholen. So häufte sie jetzt Fälschungen, Diebstähle, Brandstiftung, Leichenraub, Bigamie, Jesuitenlist, Erbschaftsstreit und Verwandtschaftswirrnis. Und all das wurde nicht mehr sorglich durch das Ganze des Romans verteilt, sondern dem Leser gewissermaßen in ungelösten Klumpen hingeworfen, an denen er sich schadlos halten mochte für lange Strecken historischer und politischer Abhandlung. Aber weitaus schlimmer scheint mir jene herzliche Unvertrautheit mit dem Thema

zu wirken. Gutzkow sucht in seinem Bonaventura einen überzeugten Katholiken zu schildern, der nach raschem Aufstieg zu hohen Kirchenämtern und schließlich — dies ist die Utopie des kurzen letzten Buches — als Papst die milden Gedanken zur Herrschaft bringen wird, in denen nach der Meinung des Dichters das Heil des Katholizismus und das Heil der Welt liegt. Nun steht aber solche Milde und Freiheit des Denkens im unversöhnlichsten Gegensatz zum Katholizismus, und so ist Gutzkow gezwungen, durchaus zu verhüllen, auf welche Weise sein Bonaventura, den er doch als wahrhaftige und edle Natur zu zeichnen unternommen hat, zugleich dem priesterlichen Amt und sich selber Treue zu bewahren vermag. Naturgemäß mußte die Charakteristik überhaupt unter der verzerrten Handlung wie unter dem gemütlichen Abstand des Autors vom Katholizismus Schaden nehmen, und so kann sich auch in diesem Punkte der zweite Roman dem ersten nicht zur Seite stellen. Aber daß er freilich das „noch größere Thema", das tiefere Problem birgt, darf über allen Mängeln doch nicht vergessen werden. Auch gelang Gutzkow hier wieder manche lebensvolle Zeichnung, und für die seltsam zwischen Gut und Böse schwankende Heldin Lucinde, eine Art weiblichen Hackerts (wie denn an äußeren und inneren Parallelen zwischen den „Rittern vom Geiste" und dem „Zauberer von Rom" Überfluß herrscht), für diese Gestalt wenigstens als für eine menschliche wußte der Dichter vom Anfang bis zum Ende Anteil zu erregen. Er mag sich bewußt gewesen sein, daß er in Lucinde Menschliches zu geben vermochte, während er anderwärts oft konstruieren mußte; und so verweilte er denn lange bei den frühesten Schicksalen und Werdejahren dieser Natur, ehe er sie in das umfassende Getriebe der eigentlichen Handlung eintreten ließ.

Dies Verweilen bei der umgrenzteren Jugend eines Menschen, der bestimmt ist, in allgemeine Verhältnisse zu geraten und einzugreifen, dies Motivieren eines Charakters aus seinem Werden heraus, dieses Voranstellen des eigentlich Poetischen, wo im weiteren Verlauf der Erzählung die Gefahr besteht, ins Prosaisch-Politische zu geraten, das scheint

mir das Wesentlichste zu sein, was Spielhagen für seine späteren Romane vom „Zauberer von Rom“ gelernt hat. Solcher positiven Lehre mußte sich aber eine gewichtigere negative gesellen. Eine Warnung war dieser Roman vor allem Ausschweifen in unvertraute Gebiete und ins zu Romanhafte.

Eine Warnung, die um so nachhaltiger wirken mußte, als auch der Weg ins Schlichtere der deutschen Dichtung damals schon vorgezeichnet war. Zwischen die „Ritter vom Geiste“ und den „Zauberer von Rom“ hatte sich 1855 Gustav Freytags „Soll und Haben“ geschoben.

Es ist natürlich, daß die Richtung eines Kunstwerkes in erster Linie durch die eingeborene Eigenart des Künstlers bestimmt wird; unbeschadet dieser Selbstverständlichkeit läßt sich wohl sagen, daß Freytags Roman zu dem, was er wurde, im wesentlichen aus dem heißen Gefühl der Abneigung geworden ist, das seinen Verfasser gegen die herrschenden Literaturströmungen erfüllte, und daß diese also indirekt an der gegensätzlichen Dichtung mitgeformt haben. In den „Erinnerungen aus meinem Leben“ begründet Freytag den Haß Julian Schmidts, seines Mitarbeiters an den „Grenzboten“, seines Kritikers und Verehrers, „gegen die Jungdeutschen und Romantiker“ mit diesen Empfindungen: „Es war der Haß gegen das Gemachte und Gleißende, gegen ungesunde Weichlichkeit und gegen eine anspruchsvolle Schönseligkeit, welche an den Grundlagen unseres nationalen Gedeihens, an Zucht und Sitte und deutschem Pflichtgefühl rüttelte . . . .“ Gewiß beherrschte diese Auffassung den Dichter selber im gleichen Maße wie den verbündeten Literarhistoriker. Was daran objektiv falsch und richtig ist, braucht nach den voraufgegangenen Ausführungen nicht breit auseinandergesetzt zu werden; unpatriotisch sind die Jungdeutschen nicht gewesen, absichtlich und immer sind sie nicht in gleißende Künstelei geraten, oft aber freilich in Form und Sache den Gefahren der Unklarheit, der Rhetorik, des Verlierens aller festen Stützpunkte, jenen Gefahren eben, die sich aus ihrem Ideal ergaben, bitterlich erlegen. Und dieses peinliche Versagen des jungdeutschen Dichtens hat

wohl Freytag vor allem und ausschließlich vor Augen gestanden und ihn in die stärkste Betonung dessen hineingedrängt, was bisher als nüchtern und philisterhaft verschrien war. Immer wieder liest man es in und zwischen seinen Zeilen, wie verhaßt ihm die Verwechslung zwischen dem philisterhaften und dem tüchtig arbeitsamen Wesen, ja wie geneigt er ist, in einem leichten Anhauch von Philisterhaftigkeit das gar nicht so unliebenswürdige Merkmal deutscher Bürgertugend schlechthin zu sehen. Und wie ihn die Furcht vor dem „Gleißenden“ mit Absichtlichkeit das Nüchterne aufsuchen läßt (das sich freilich als ein nur scheinbar Nüchternes herausstellen wird), so treibt ihn eine andere, ebenfalls durch das Unkünstlerische jungdeutscher Produktion hervorgerufene Furcht in eine gewisse Enge der Stoffbegrenzung. Freytag, in dem sich historischer und Gegenwartssinn innig durchdringen, spricht in den Erinnerungen „die Überzeugung“ aus, „daß das reichste und in vielem Sinne das heilsamste Quellgebiet poetischer Stoffe in der Gegenwart liege“. Aber zugleich sieht er die ganze Gefahr der Tendenzbelastung, sieht sie als Gefahr der Gegenwartsdichtung überhaupt und bringt das auf den sehr schroffen Ausdruck: „Politische, religiöse und sociale Romane sind, wie ernst auch ihr Inhalt sein möge, nichts Besseres im Reiche der Poesie als Demimonde.“ So wird denn in „Soll und Haben“ jede große Ausdehnung des politischen und socialen Spiels, nun gar jenes jungdeutsch-romantische Streben nach dem Ideal, geradezu ängstlich vermieden. „Bei der Arbeit“ sucht der Dichter nach dem J. Schmidtschen Losungswort und Motto seine Helden auf, den Segen des Arbeitens, den Fluch „schönseliger“ Schlaffheit, die Bewährung deutscher Art im eigenen und im fremden Lande stellt er an einer begrenzten Zahl von Menschen dar, das Selbstgefühl des Tüchtigen, sei er auch im engsten Kreise tätig, dazu den Stolz auf deutsche Art, nicht mehr, nicht weniger, preßt er in einfache und doch männliche starke Worte.

Anton Wohlfahrt, der Held und doch auch wohl eigentlichste Liebling seines Dichters, stammt aus sehr solidem

Bürgerhause, in dem alles, auch Geburt und Tod, in guter Ordnung vor sich geht. Wenn später von Antons leichtfertigem Freunde aus neckender, aber guter Absicht die Vaterschaft des ehrlichen Kalkulators zugunsten irgendeines russischen Großen in Zweifel gezogen wird, gerät Anton in heißesten Zorn (was denn nicht nur zu seiner Charakteristik beiträgt, sondern auch das unordentliche Vorzugsmotiv der Jungdeutschen abfertigt). Und wenn derselbe leichtsinnige Herr von Fink fast verzweifelnd von Antons „menschlichen Eigenschaften" hören will, da sein Freund weder dem Reiten noch dem Jagen noch der Musik allzu ergeben ist, erhält er die Antwort: „Ich kann die Leute lieben, welche mir gefallen, und ich glaube, ich kann ein treuer Freund sein; wenn mich aber jemand übermütig behandelt, so empöre ich mich." Ruhige, ungefähr durchschnittsmäßige Tüchtigkeit zeichnet Freytag in Anton. Nüchternheit nicht. Der Friedliebende kann sich empören; aus der Empörung gegen Finks Überheblichkeit blüht die folgenreiche Freundschaft zwischen den beiden Jünglingen auf, und empören wird sich Anton später auch in einer höheren, allgemeineren Sache, wenn er den preußischen Adler von aufrührerischen Polen herabgezerrt sieht. Aber er kann auch träumen. Aus gemütlichen Beziehungen, aus dem Glanz des Zuckerhutes, dem Duft des Kaffees und der Rosinen, womit das große Handelshaus alljährlich dem Kalkulator seine Dankbarkeit für einen treuen Dienst bezeigte, und womit Antons Kindheit verschönt wurde, erwächst seine Liebe zum Kaufmannsstand. Und wenn auch in der ernsten alten Handlung alles auf „den unablässigen gleichmäßigen Fluß der Arbeit" gestellt ist, so fehlt es doch bei T. O. Schröter weder den Dingen noch den Menschen an einer heiter stillen Romantik so wenig wie an schlichter Größe, die sich ins Heroische steigern kann. Phantasie und Stolz kommen auf ihre Kosten den riesigen Ballen und Kisten gegenüber, in denen sich Waren aus allen Fernen häufen, die in andere Fernen bestimmt sind und mit den materiellen auch Kulturwerte übermitteln werden. Das mag, ohne daß er sich dessen bewußt wird, das Wesen des riesenhaften Aufladers verklären, durch den Pickwickier-

Erinnerungen heraufbeschworen werden und doch nicht den Schöpferruhm Freytags verdunkeln, dessen ist sich die Herrscherenergie des pinselschwingenden Expeditors Pix sicherlich in jedem Augenblicke bewußt, das spornt das freudige Pflichtgefühl der Kontoristen, die bei allen mit liebevollem Humor ausgemalten privaten Eigenschaften und Sonderlichkeiten das Zusammengehörigkeits- und Gleichheitsgefühl ehrliebender Soldaten haben. Das hebt den nach Freytags eigenem Wort etwas „steifleinenen" Kaufherrn hoch über düstere Pedanterie empor, und ihren obersten und anmutigsten Ausdruck findet schließlich all diese stille bürgerliche Würde in Schröters junger ernster Schwester Sabine, deren Bündnis mit Anton nach mancherlei leidendem Irren beider Menschen den Beschluß dieses bürgerlichsten Bildungsromanes macht.

Das Leiden aber geht für beide daraus hervor, daß sie dem Traum, dem sehnsüchtigen Träumen vom bloß und unbürgerlich Schönen allzu große Gewalt über sich einräumen. Als der verwaiste Anton sich auf seinen Lehrlingsposten begibt, führt ihn der Weg zur Provinzhauptstadt durch den Park des Freiherrn von Rothsattel und mit der kindlichen Lenore zusammen. Hier klingt das Thema der „Epigonen" auf von der Lebensuntüchtigkeit und berauschenden Schönheit im Dasein welkender Adelsfamilien. Aber ungleich realistischer wird es durchgeführt, und am Ende sagt sich Anton mit einer Entschiedenheit von der Bewunderung solcher Schönheit los, die Immermanns Hermann nicht aufzubringen vermag. Antons letzte Erkenntnis der bewunderten Familie gegenüber geht dahin, daß „ihre Bildung nicht die bessere" sei, und unterstreichend wird hinzugesetzt, wie er „mit Stolz fühlte, daß er anders als sie und einer aus dem Volke war." Zwischen dieser Erkenntnis und jener Bewunderung liegt freilich der Niedergang und Zusammenbruch, sodann auch die sehr schlechte Bewährung des Freiherrn im selbstverschuldeten Unglück. Rothsattel, „das Musterbild eines adligen Rittergutsbesitzers", wie es mit ironischer Typisierung heißt, sucht die geschwächten finanziellen Grundlagen seines behaglichen Lebens zu

kräftigen, indem er sich erst in fragwürdige, dann in kaum noch zweifelhafte Geschäfte einläßt; bankrott und ehrlos geworden, greift er zur Pistole, durch den Fehlschuß erblindet, nimmt er Antons aufopfernde Hilfe an und hat schließlich für all diese Aufopferung nur beleidigendes Mißtrauen und Undank als Entgelt zu bieten. Der Sohn ist kaum besser als sein Vater, nur bleibt dem jungen Offizier nicht die Zeit, ganz so tief zu sinken: er darf bei der Befreiung des Elternhauses von den polnischen Belagerern sein schon verspieltes Leben mit Ehren lassen. Die Frau ist eine feine edle Natur, aber ohne alles Verständnis für das Gegebene, weder für die Unmoral des Gatten, noch für Antons sittliche Höhe, noch auch für die Herzenskämpfe der Tochter. In dieser hat Freytag sein Meisterstück der Charakteristik geschaffen. Lenore ist gut und tüchtig und gar nicht lebensfremd, sie hängt an Anton — und doch steht etwas zwischen den beiden: das stille bürgerliche Wesen des Mannes, das ruhig Schlichte seines Arbeitens kann die Wilde so wenig befriedigen, wie ihn wiederum bei aller Jugendschwärmerei und überdauernden geschwisterlichen Herzlichkeit das unabgezirkelt Verwegene in Lenores Charakter.

Das still bürgerliche ehrenfeste Arbeiten. So sehr bedeutet es für Freytag den Kern und das Verehrungswürdige des Lebens, daß er ihm neben dem adligen noch ein sehr anderes Kontrastbild gesellt. Als Anton den freiherrlichen Park zum erstenmal bewundert, hat er zum Weggenossen seinen ehemaligen Schulkameraden Veitel Itzig. Auch er betrachtet mit Begierde die Rothsattelschen Schönheiten, aber nicht mit schwärmerischer, sondern voll eroberungssüchtiger Pläne. „Schwerlich", heißt es, „hatten die jungen Herren, welche den zudringlichen Judenknaben die Treppe herunterwiesen, daran gedacht, daß ihre höhnenden Worte in der armen verwilderten Menschenseele einen Dämon erwecken würden, der ihnen selber in späteren Jahren Elend und Verderben heraufbeschwören sollte." Das ins Moderne übertragene Shylockthema vermischt sich mit der Darstellung eines bis zum Verbrechen skrupellosen Unternehmertums. Veitel Itzig ist der Teufel, dem die Seele des

Freiherrn schließlich verfällt, aber auf schlimmste Bahnen geleitet wird sie doch vorher schon durch Itzigs jovialen Brotherrn Ehrenthal. Daß es Freytag trotz dem betonten Judentum dieser beiden, auch trotz Rosalie Ehrenthals eitlem Wesen und Schmeie Tinkeles' seltsamen Handelsgepflogenheiten der Firma Schröter gegenüber fern lag, einseitig gegen die Juden Stellung zu nehmen, geht aus der Gestalt des verkommenden christlichen Rechtsanwalts Hippus hervor, der an dem verbrecherischen Netz um den Freiherrn mitwirkt und seinen Untergang wie Itzig und Ehrenthal findet, mehr noch aus Bernhard Ehrenthals Lauterkeit, des weltfremden Gelehrten, für den der alte Händler in so rechtloser Weise sein Geld häufte, und der dem besudelten Vermögen und dem besudelten Vater flucht. Wie in den Schilderungen der polnischen Trostlosigkeit, so finden sich auch in der Geschichte der beiden Ehrenthals, besonders wenn man Bernhards ekstatischer Liebe zu Lenore gedenkt, in „Soll und Haben" Anklänge an Laubes „Krieger". Vielleicht auch ist der ältere Roman in einigen Punkten der frischere, aber als Ganzes, als geformtes Kunstwerk steht doch wohl das Freytagsche Buch auf bedeutend höherer Stufe.

Die gleiche Objektivität und Dichterkraft, die aus Bernhard Ehrenthal spricht, betätigt sich in dem Wesen des Herrn von Fink, einer Krönung und Überwindung eines beliebtesten jungdeutschen Charakters: des vielgereisten geistreichen Edelmanns. Fink ist der allseitige Störenfried im Hause Schröter; er stört die Ordnung des Kontors, er leitet Anton auf gesellschaftliche Wege, die für den bürgerlich soliden Kaufmann wenig passen, er bedeutet für Sabine ein Gleiches wie Lenore für Anton, denn sie liebt ihn lange und weiß doch, daß sie bei ihm „nicht ruhig werden" kann. Und doch ist Fink vom Dichter mit voller Liebe gezeichnet als eine Hoffnung des Adels und eine Hoffnung Deutschlands. Indem er Anton in Gewandtheit und Männlichkeit bestärkt, wird Fink von ihm wiederum zu ruhigerer Tüchtigkeit angeleitet. Deshalb verwandelt sich seine Unbürgerlichkeit noch lange nicht in kontortaugliches Wesen;

er muß erst in sehr wildwestlichen Verhältnissen seines eigenen Deutschtums, das er doch oft vorher philisterhaft schalt, völlig bewußt werden, und auch dann muß er erst im Vaterland den seinem kriegerischen Sinn gemäßen Wirkungskreis finden. Er findet ihn als Kolonisator auf polnischem Boden, als „Soldat mit der Pflugschar in der Hand", wo er zuerst an Antons Seite mit wirklichen Waffen für die Rothsattels gekämpft hat, als Kamerad Lenores, die die Freude am herrischen Erobern mit ihm teilt, wie das Friedensverlangen Anton und Sabine gemeinsam ist.

Von einem solchen Werk, das an formalen Werten zum mindesten trotz oder vielleicht gerade wegen seiner betonten schematischen Geradlinigkeit die gesamte epische Produktion des jungen Deutschland um so mehr übertraf, als hier auch vielfach gütiger Humor statt galliger Satire herrschte, mußte eine große Wirkung auf den unmittelbar folgenden Gegenwartsepiker ausgehen. Wenn diese Wirkung nicht übermäßig wurde, so liegt das daran, daß Spielhagens Natur fast in schroffem Gegensatze zu der Freytags stand. Das Stille und Begrenzte war nicht Spielhagens Liebe; er transponierte ins große politische und sociale Leben, was er von Freytag übernahm.

Lebenslauf.

Geboren am 9. Oktober 1881 als Sohn des Predigers Dr. Wilhelm Klemperer in Landsberg a. W., habe ich am dortigen humanistischen Gymnasium nach mehrjähriger Unterbrechung des Schulbesuchs Ostern 1902 das Zeugnis der Reife erhalten. Bis zum Herbst 1905 studierte ich sodann deutsche und romanische Philologie, daneben Philosophie, an den Universitäten München, Genf und Paris je ein, in Berlin vier Semester, war zu Studienzwecken, doch nicht mehr als immatrikulierter Student, eine Zeitlang in Rom und lebte dann von 1906 bis 1912 als freier Schriftsteller in und bei Berlin, auf literarhistorischem Gebiet mehrere Bücher und eine Reihe von Aufsätzen veröffentlichend. — Nach München übergesiedelt, habe ich hier Sommer und Winter 1912/13 die oben genannten Studien wieder aufgenommen und fortgesetzt. Schüler der Herren Professoren Bäumker, Muncker, H. Paul und Voßler, bin ich diesen für Belehrung und Förderung zu vieler Dankbarkeit verpflichtet.